

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 15^{ΗΣ} ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1985

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΛΟΓΚΑ ΜΟΥΣΟΥΛΟΥ

ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ.— Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασσική (4ος π.Χ. αἰ.) τραγωδία και κωμωδία, ὑπὸ Γεωργίας Ξανθάκη-Καραμάνου*, (Διευθυντρίας Κ.Ε.Ε.Ε.Σ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν), διὰ τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ κ. Κων. Τρυπάνη.

Μετὰ τὸν Εὐριπίδη καὶ τὸν Ἀριστοφάνη (ἐξαίρωντας τὶς δύο τελευταῖες σωζόμενες κωμωδίες του, τὶς Ἐκκλησιάζουσες καὶ τὸν Πλοῦτο, οἱ ὁποῖες προαγγέλλουν μία νέα ἐποχὴ) κλείνει ὀριστικὰ ἡ αὐλαία σὲ ὅ,τι ὀνομάζουμε «κλασσικὸ δρᾶμα», δηλ. τραγωδία καὶ κωμωδία ὅπως τὶς δημιούργησε ὁ 5ος αἰώνας.

Τὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη ποὺ διασώθηκαν δίνουν μία μερικὴ μόνον εἰκόνα τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας. Τὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοτέλη, καὶ κυρίως ἡ Ποιητικὴ καὶ ἡ Ρητορική, καθὼς καὶ οἱ ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματα τῶν νικητῶν στὰ Μεγάλα Διονύσια καὶ τὰ Λήναια¹ μᾶς δείχνουν ὅτι οἱ τρεῖς μεγάλοι τραγικοὶ καὶ ὁ Ἀριστοφάνης περιβάλλονταν ἀπὸ ἓνα σημαντικὸ ἀριθμὸ ποιητῶν ποὺ τοὺς συναγωνίζονταν καί, πολλὰς φορές, ἔπαιρναν καὶ τὸ πρῶτο βραβεῖο στοὺς δραματικούς ἀγῶνες. Μεγάλος ἐπίσης εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῶν διαδόχων τοὺς τραγικῶν καὶ κωμικῶν ποιητῶν ἀπὸ τὸν 4ο αἰ. π.Χ. ὡς τοὺς πρῶτους μεταχριστιανικούς αἰῶνες.

Δυστυχῶς, ὅπως εἶναι γνωστό, δὲν σώθηκε ἀκέραια καμία τραγωδία τοῦ 4ου αἰῶνα, μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸν *Ρῆσο* (ἂν πράγματι δὲν εἶναι ἔργο τοῦ Εὐριπίδη), καὶ καμία μετακλασσικὴ κωμωδία, μὲ ἐξαίρεση τὸν *Δύσκολο* τοῦ Μενάνδρου². Παρὰ

* G. XANTHAKIS-KARAMANOS, *Parallel Developments in Post-Classical Tragedy and Comedy*.

1. I. G. II² 2318, 2319 - 23, 2325.

2. Ἀπὸ τὶς κωμωδίες τοῦ Μενάνδρου ἔχουν σωθεῖ σὲ παπύρους μεγάλα τμήματα ἀπὸ τοὺς Ἐπιτρέποντες, τὴν *Περικειρομένη*, τὴν *Σαμία*, τὸν *Σικυνώνιο* καὶ τὸν *Μισούμενο*.

τὸ γεγονός αὐτό, ἡ μελέτη τῶν καταλοίπων τῶν μετακλασσικῶν δραματικῶν ποιητῶν παρουσιάζει ἐνδιαφέρον, εἴτε τὰ κατάλοιπα αὐτὰ εἶναι ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἔργα τους, ποὺ σώθηκαν σὲ ἀρχαίους συγγραφεῖς ('Αριστοτέλη, 'Αθήναιο, συμπληγτές, ὅπως ὁ Στοβαῖος) καὶ παπύρους, εἴτε πρόκειται γιὰ ἔμμεσες μαρτυρίες (*testimonia*), ποὺ ὑπάρχουν σὲ ἀρχαίους συγγραφεῖς, ἐπιγραφές καὶ ἀγγεῖα.

Μελετώντας προσεκτικὰ τὰ κατάλοιπα τῆς δραματικῆς ποιήσεως ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη καὶ τὸν 'Αριστοφάνη ὡς τὸν Μένανδρο, διαγράφουμε τίς γενικὲς τάσεις καὶ ἐξελίξεις ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ μετακλασσικὸ δράμα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. 'Επιτυγχάνεται ἔτσι νὰ φωτισθεῖ ὅσο εἶναι δυνατὸν μία ἀπὸ τίς πιὸ σκοτεινὲς περιόδους τῆς λογοτεχνίας μας καὶ νὰ γεφυρωθεῖ τὸ χάσμα ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους δραματικούς ποιητὲς τοῦ 5ου αἰώνα καὶ τὸν Μένανδρο. Τὸ χάσμα αὐτό, ποὺ ἀκούει στὸ ἄσαφές ὄνομα «τραγωδία τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα» καὶ «Μέση Κωμωδία», δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴ μονόπλευρη ἐξέταση μόνον τῶν ἔργων τῶν μεγάλων δραματικῶν ποιητῶν καὶ τὸν ἀντίστοιχο χαρακτηρισμὸ τῶν ὑπολοίπων ὡς ἔργων «παρακμῆς»¹.

Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει στὴν παρούσα ἀνακοίνωση εἶναι νὰ εὐρεθοῦν οἱ παράλληλες ἐξελίξεις στὴν τραγωδία καὶ κωμωδία κατὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη καὶ τὸν 'Αριστοφάνη ὡς τὸν Μένανδρο, δηλ. στὴν τραγωδία τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα καὶ στὴ Μέση Κωμωδία. Γιὰ τὴν τραγωδία θὰ στηριχθοῦμε κυρίως σὲ πρόσφατη μονογραφία καὶ ἔκδοση τῶν ἀποσπασμάτων² καὶ γιὰ τὴν κωμωδία στὴ βασικὴ σχετικὴ βιβλιογραφία ποὺ παραθέτουμε στὸ τέλος. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι, ἂν καὶ γιὰ τὴ μετακλασσικὴ τραγωδία καὶ κωμωδία μεμονωμένα ἔχουν δημοσιευθεῖ ἐργασίες (γιὰ τὴν κωμωδία πολὺ περισσότερες), δὲν ἔγινε μέχρι τώρα προσπάθεια νὰ συνδυασθοῦν τὰ ἐπιμέρους συμπεράσματα καὶ νὰ εὐρεθοῦν οἱ ἐξελίξεις καὶ οἱ κατευθύνσεις ποὺ ἀπὸ κοινοῦ ἔλαβαν ἡ μεταευριπίδεια τραγωδία καὶ ἡ μεταριστοφάνεια κωμωδία.

'Ο 'Αθήναιος καὶ ὁ Στοβαῖος εἶναι κύριες πηγές γιὰ τὴν τραγωδία καὶ τὴν κωμωδία τοῦ 4ου αἰώνα καὶ τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα ἀπλοχοῦν τὰ ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντα τῶν συγγραφέων αὐτῶν. Σῶζονται ἔτσι στοὺς *Δειπνοσοφιστὲς* τοῦ 'Αθηναίου περιγραφές μὲ ἔντονα φυσιολατρικὰ στοιχεῖα, ἀναφορὲς σὲ ἄνθη, φυτὰ, φαγητά, ποτά, μαγεῖρους, παράσιτα κ.τ.λ., καὶ στὸ *Ἀνθολόγιο* τοῦ Στοβαίου ἡθι-

1. 'Ο ὅρος «παρακμῆ» ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ τὴ Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου σὲ μονογραφία γιὰ τὴν τραγωδία τοῦ 4ου αἰώνα ('Αθήνα 1980, βλ. σημ. 2): αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὴ μετακλασσικὴ σὲ σύγκριση μὲ τὴν κλασσικὴ τραγωδία εἶναι μιὰ ἀλλαγὴ στὶς τάσεις, στοὺς στόχους καὶ κατὰ συνέπεια καὶ στὴ μορφή.

2. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, 'Ακαδημία 'Αθηνῶν, 'Αθήνα 1980· στὸ ἐξῆς παραπέμπεται ὡς *Studies*.

κολογικοί άφορισμοί, αλλά και μεγαλύτερα παραθέματα, που πραγματεύονται ιδέες θρησκευτικού, ήθικου, κοινωνικού ή πολιτικού χαρακτήρα¹. Από τη Μέση Κωμωδία μεμονωμένες λέξεις ή σύντομες φράσεις διέσωσαν λεξικογράφοι, ο Πολυδεύκης, ο Φώτιος, ή Σούδα κ.ά. Τα σημαντικότερα στοιχεΐα για τη γνώση ενός δραματικού έργου — ή πλοκή και ή διαγραφή τών χαρακτήρων — δέν εΐναι γνωστά σέ πολύ μεγάλο βαθμό για τήν κωμωδία και σέ κάπως μικρότερο ποσοστό για τήν τραγωδία. Και τοϋτο γιατί για τή σύνθεση τής τραγωδίας τοϋ 4ου αΐωνα σημαντικές (άν και λακωνικές) πληροφορίες παρέχει ό 'Αριστοτέλης, ιδιαίτερα στήν *Ποιητική* και *Ρητορική* και περιστασιακά στα *Ήθικά Εϋδήμεια*, *Ήθικά Νικομάχεια* και στα *Πολιτικά*.

Αναφορικά με τή Μέση Κωμωδία θά πρέπει νά διευκρινισθεΐ εισαγωγικά: ό όρος «Μέση Κωμωδία» λέγεται συμβατικά ήδη από τούς έλληνιστικούς χρόνους, και διακρίνεται έτσι από τήν 'Αρχαία και τή Νέα Κωμωδία. Η περίοδος τής Μέσης Κωμωδίας όροθετείται χρονολογικά από τό 404 π.Χ., τό τέλος δηλ. τοϋ Πελοποννησιακού πολέμου, έως περίπου τό 330 - 20 π.Χ., όπου συμβατικά πάλι τοποθετείται ή άρχή τής Νέας Κωμωδίας. Η χρονική αϋτή περίοδος έσήμανε τό τέλος τής 'Αρχαίας και τή γέννηση τής Νέας Κωμωδίας. Εΐναι μιá μετάβαση από τις παλαιές σέ νέες μορφές και τάσεις τόσο στο περιεχόμενο όσο και στή δομή τής κωμωδίας. Έτσι ή άληθινή και όρθή έρευνα τής Μέσης Κωμωδίας συνίσταται άκριβώς σέ αϋτό: νά άνιχνευτοϋν μέσα από τά άποσπάσματα τών κωμικών ποιητών τοϋ 4ου αΐωνα τά στοιχεΐα εκείνα που θά χαρακτηρίσουν λίγο άργότερα τή Νέα Κωμωδία², δηλ. τήν τελευταία περίοδο άκμής τής άρχαίας έλληνικής κωμωδίας.

Παράλληλες εξέλιξεις στή μετακλασσική τραγωδία και κωμωδία παρατηρούμε κυρίως σέ τρεις τομεΐς:

1) Στή μορφή τών δραμάτων ως λογοτεχνικών έργων.

2) Στο περιεχόμενο, δηλ. τό θεματικό και ιδεολογικό τους ένδυμα, και

3) Στήν παράσταση, δηλ. τόν τρόπο τής παρουσιάσεώς τους στο θέατρο.

Τήν κλασσική τραγωδία και κωμωδία τοϋ 5ου π.Χ. αϊ. χαρακτηρίζει μιá άρμονική συνένωση τριών κυρίων συστατικών τής δραματικής ποιήσεως: τοϋ λόγου, τοϋ μέλους (δηλ. τοϋ χορικού-οικονομικού στοιχείου) και τής ύποκρίσεως.

Τά τρία αϋτά άρμονικά συνδεδεμένα στοιχεΐα άρχισαν νά διασπώνται από τό

1. Ό μεγαλύτερος αριθμός από τά άποσπάσματα τής Μέσης Κωμωδίας διασώθηκε στον 'Αθήναιο, ενώ ό Στοβαΐος διέσωσε τά περισσότερα από τά άποσπάσματα τής τραγωδίας τοϋ 4ου αΐωνα. Για τις πηγές τής τραγωδίας τοϋ 4ου αΐωνα, βλ. αναλυτικότερα *Studies*, σσ. 24 κ.έξ.

2. Πρβλ. K. J. Dover, στο *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, σ. 118.

τέλος ἤδη τοῦ 5ου αἰώνα, με ἀποτέλεσμα νὰ ἐπέλθουν σημαντικές ἀλλαγές στὴ μορφὴ καὶ τὴν παράσταση τῶν δραμάτων.

I ΜΟΡΦΗ

Τὴν αὐστηρότητα, καθαρότητα καὶ ἀρμονία τοῦ λόγου τῆς κλασσικῆς τραγωδίας διαδέχθηκε ἡ τεχνιτὴ κομψότητα καὶ ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ὅφους με ἀναζήτηση σπανίων καὶ συχνὰ ἐξεζητημένων ὄρων¹ καὶ ἐκφράσεων, μία τάση ποὺ ἐμελλε νὰ κορυφωθεῖ στὴν ἀλεξανδρινὴ ἐποχὴ. Πρῶτος ἐκπρόσωπος τῆς τάσεως αὐτῆς ἦταν ὁ «καλὸς» Ἀγάθων, μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἀμφιλεγόμενη ποιητικὴ μορφὴ. Ὁ Ἀγάθων, ὅπως μαρτυρεῖται², ἦταν ὁ πρῶτος μετὰ τὸν Εὐριπίδην ποιητὴς ποὺ ἐπιχείρησε ριζοσπαστικές καινοτομίες στὴ μορφὴ (ἐμβόλιμα χορικά) καὶ στὸ περιεχόμενο τῆς τραγωδίας. (Στὸν Ἀνθέα τοῦ ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ παρουσίασε τραγωδία με ὑπόθεση ποὺ ἐκεῖνος ἐπινόησε καὶ ποὺ δὲν τὴν ἀντλήσε ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ μυθολογία).

Ἀποτέλεσμα τοῦ ἄμεσου ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ μορφὴ τῶν δραμάτων, εἶναι ἡ δημιουργία τῶν λεγομένων «ἀναγνωστικῶν δραμάτων», τὰ ὁποῖα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνικὴ παράσταση, προσφέρονταν ἐξίσου καὶ σὲ ἓνα ἀναγνωστικὸ κοινό. Ρητὲς μαρτυρίες γιὰ τὰ «ἀναγνωστικὰ δράματα» μᾶς δίνουν ὁ Ἀριστοτέλης καὶ ὁ Δημήτριος³, οἱ ὁποῖοι κατονομάζουν ὡς συγγραφεῖς δραμάτων τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἀπὸ τὸ χωρὸ τῆς τραγωδίας τὸν Χαιρήμονα, τραγικὸ ποιητὴ ποὺ ἔζησε γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, καὶ ἀπὸ τὸ χωρὸ τῆς κωμωδίας τὸν Φιλήμονα (368/60 - 267/63 π.Χ.).

Τὰ «ἀναγνωστικὰ δράματα» δὲν διαβάζονταν μόνον ἀλλὰ, ὅπως ἀποδεικνύουν

1. Ἡ ροπὴ πρὸς τὴ σπάνια λέξη, τὴ «γλῶσσα», ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἐλληνιστικὴ ποίηση, ἀπαντᾷ καὶ σὲ προελληνιστικὸ συγγραφέα: στὸν Ἀντίμαχον τὸν Κολοφώνιον, ὁ ὁποῖος ἤκμασε στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα καὶ ὑπῆρξε ἐπικὸς ποιητὴς καθὼς καὶ ἐκδότης τοῦ Ὀμήρου. Τὸν Ἀντίμαχον θαύμαζε ὁ Πλάτων καὶ ὁ Ἀπολλώνιος ὁ Ρόδιος, ὁ ὁποῖος καὶ μιμήθηκε τὸ ὅφος τοῦ στὰ Ἀργοναυτικά: βλ. R. Pfeiffer, *Ἱστορία τῆς Κλασσικῆς Φιλολογίας* (μετάφρ. Ἀκαδημ. Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1972, σσ. 110 κ.ἐξ.). Τὶς ἐπεξεργασμένες λόγιες λέξεις στὸν ποιητικὸν λόγον ἐπαίνεσε ἀργότερα καὶ ὁ Μαρτιάλιος (*Ἐπιγρ.* V. 11. 3) ὡς «in carmine gemmas».

2. Ἀριστ. *Ποιητ.* 18, 1456 α 27-30. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης εἶδε στὴ θέση τῶν χορικῶν τὴ σημείωση «Χοροῦ» στὰ χειρόγραφα τῶν δραμάτων τοῦ Ἀγάθωνα καὶ ὑπέθεσε ὅτι ὁ εἰσηγητὴς τῶν ἐμβολίων χορικῶν ἦταν αὐτός. Αὐτὸ ὅμως δὲν μπορεῖ με βεβαιότητα νὰ ὑποστηριχθεῖ: βλ. *Studies*, σ. 10.

3. *Ρητορικὴ* 3. 12, 1413 b 12, *Περὶ Ἑρμηνείας* § 193.

μαρτυρίες, παριστάνονταν καὶ στὴ σκηνή. Ἔτσι ἐπιγραφή ἀπὸ τὴν Τεγέα¹ μᾶς πληροφορεῖ γιὰ παράσταση στὴ Δωδώνη ἐνὸς ἔργου τοῦ Χαιρήμονα (συγκεκριμένα τοῦ Ἀχιλλέως Θερσιτοκτόνου), ἐνῶ γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Φιλήμονα ὑπάρχει πλῆθος ἐπιγραφικῶν καὶ ἄλλων μαρτυριῶν ὅτι αὐτὰ παίζονταν στὴ σκηνή καὶ συχνὰ κέρδιζαν τὸ πρῶτο βραβεῖο νικώντας ἔργα καὶ αὐτοῦ τοῦ Μενάνδρου².

Συμπερασματικὰ πρέπει νὰ τονισθεῖ ὅτι ἡ ὀνομασία «ἀναγνωστικοὶ συγγραφεῖς» δὲν εἶναι οὐσιαστική, ἀλλὰ ἔχει ὑφολογικὸ χαρακτήρα: ἡ κομψότητα καὶ ἡ λεκτικὴ ἐπεξεργασία — ἀναμφισβήτητὴ ἐπίδραση τῆς ἀναπτύξεως τῆς ρητορικῆς — ἔκαμε τὰ δράματά τους πρόσφορα καὶ γιὰ ἀνάγνωση.

Ἀλλὴ σημαντικὴ ἐξέλιξη στὴ μορφή τῶν δραμάτων — ἀπόρροια αὐτῇ τῇ φορᾷ τῆς διαστάσεως λόγου καὶ μέλους — εἶναι ὅτι ἡ θεματικὴ σύνδεση χοροῦ καὶ δρωμένων προοδευτικὰ ἐλαττώνεται. Ἦδη ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Εὐριπίδη ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ συνεχῶς μειώνεται σὲ ὄφελος τοῦ ρόλου τῶν ὑποκριτῶν. Ἡ μονωδία αὐξάνεται σὲ βάρος τῶν χορικῶν. Ἀκόμα ὑπάρχουν χορικά μέλη ὁλόκληρα ποὺ συνδέονται ἐλάχιστα ἢ καὶ καθόλου μὲ τὸ κύριο θέμα τῆς τραγωδίας (Ἑλένη 1301 - 68, Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις 1234 - 83).

Ἡ θεματικὴ διάσπαση χορικῶν καὶ ἐπεισοδίων συνεχῶς αὐξάνεται μέχρις ὅτου στὶς δύο τελευταῖες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη, τὶς Ἑκκλησιάζουσες καὶ τὸν Πλοῦτο, στὴ θέση τῶν χορικῶν νὰ διαβάζουμε τὴν ἔνδειξη «ΧΟΡΟΥ». Τὰ χορικά ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἐμβόλιμα, δηλ. μέλη τόσο ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέμα τῆς κωμωδίας ὥστε δὲν συμπεριλαμβάνονται στὶς ἐκδόσεις τῶν δραμάτων. Μόνον ἡ πάροδος ἔχει ἀπομείνει καὶ λίγοι στίχοι ποὺ ἀπευθύνει ὁ κορυφαῖος στοὺς ὑποκριτές. Οἱ περίφημες γιὰ τὸ πολιτικὸ σκῶμμα τους ἀριστοφάνειες παραβάσεις ἔχουν ἐξαφανισθεῖ ὀριστικά. Ἡ ἐξαφάνιση τῆς παραβάσεως συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν προοδευτικὴ ἐλάττωση τοῦ πολιτικοῦ σκώμματος, γιὰ τὴν ὁποία θὰ γίνῃ μνεία παρακάτω.

Στὴ μετακλασσικὴ τραγωδία ἔχουμε σαφεῖς μαρτυρίες γιὰ ἐμβόλιμα μὲ τὴν ἔνδειξη «ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ» ἢ «ΧΟΡΟΥ» σὲ παπυρικά ἀποσπάσματα (ἀπὸ τὸν Ἐκτορα τοῦ Ἀστυδάμαντα καὶ ἀπὸ τραγωδίες μὲ τίτλο Οἰνεὺς καὶ Μήδεια ἀνωνύμων ποιητῶν)³, ἐνῶ ὑπάρχει μαρτυρία καὶ γιὰ διάλογο χοροῦ καὶ ὑποκριτῶν (στὴ Μήδεια ποὺ ἀναφέραμε). Ἡ μείωση τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος φαίνεται ὅτι ἦταν ἀπὸ τίς κύριες αἰτίες γιὰ τὴ δημιουργία τῶν ἐμβολίων χορικῶν στὴν τραγωδία.

Στὴ μετακλασσικὴ κωμωδία ἡ αὐτοτέλεια τοῦ χοροῦ ἔφθασε, ὅπως εἶναι γνω-

1. I.G. V 2. 118 = S.I.G.³ 1080.

2. Studies, σ. 8 καὶ σημ. 2.

3. Βλ. Studies, κεφ. VII.

στό, τὴν πιδὸ ὁλοκληρωμένη ἔκφρασή της μὲ τὴ Νέα Κωμωδία καὶ τὸν Μένανδρο: τὰ χορικά διακρίνονται πάντα μὲ τὴν ἔνδειξη «ΧΟΡΟΥ» καὶ ὁ χορὸς τῶν γλεντζέδων, ὁ «κῶμος», τραγουδάει ἐμβόλιμα χωρὶς νὰ συμμετέχει στὸ διάλογο. Ἀναφορικά μὲ τὴ Μέση Κωμωδία, ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπὸ τὶς Στεφανοπώλιδες, ἓνα ἔργο ποὺ ἔγραψε ὁ Εὐβούλος στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. (350 - 30 π.Χ.¹) καὶ ποὺ τὸ ὄνομά του, ὅπως καὶ στὶς περισσότερες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη, ἦταν παρμένο ἀπὸ τὸ χορὸ, δείχνει καθαρὰ τὴ βαθμιαία μετέβαση ἀπὸ τὴν παλαιὰ στὴ νέα μορφὴ τοῦ χοροῦ: ἡ πάροδος (ἀποσπ. 104 - 105 Kock), μὲ τὸ σπάνιο γιὰ τὴν τραγωδία δακτυλικὸ μέτρο (περίφημη εἶναι ἡ δακτυλικὴ πάροδος τῶν *Νεφελῶν*), εἶναι εἰδικὰ γραμμένη γιὰ τὸ χορὸ αὐτῆς τῆς κωμωδίας καὶ θυμίζει ἀρκετὰ τὴν πάροδο ἀπὸ τὶς Ἑκκλησιάζουσες². ὁ χορὸς συμμετέχει στὸ διάλογο καὶ στὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα φαίνεται νὰ συζητεῖ ἡ κορυφαία τοῦ χοροῦ μὲ δύο ἀπὸ τὰ δραματικὰ πρόσωπα, μιὰ μαστροπὸ καὶ τὴν κόρη της³. Σὲ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν *Τροφώνιο* τοῦ Ἀλεξῆ (ἀποσπ. 237), ποὺ γράφτηκε γύρω στὸ 360 - 50 π.Χ.⁴, κάποιοι σὲ εὐπολίδειο μέτρο ἀπευθύνεται σαφῶς πρὸς τὸ χορὸ. Τὸ ἴδιο παρατηρεῖται σὲ δύο ἀποσπάσματα τοῦ Εὐβούλου (*Ἀγκυλίων* ἀποσπ. 3, *Ἀμάλθεια* ἀποσπ. 8 K.)⁵. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι γιὰ κάποιο διάστημα στὴν τελευταία περίοδο τῆς Μέσης Κωμωδίας συνυπῆρχαν καὶ οἱ δύο μορφές χοροῦ, ἡ παραδοσιακὴ, κατὰ τὴν ὁποία τὰ χορικά συνδέονταν θεματικὰ μὲ τὸ ἔργο, καὶ ἡ νεώτερη, κατὰ τὴν ὁποία ὁ χορὸς εἶχε γίνει ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὰ δρώμενα. Ὅρισμένα ἀποσπάσματα προαγγέλλουν μίαν τυποποίησιν ποὺ ἀργότερα ἀπαντᾷ συχνὰ στὸν Μένανδρο: κάποιο ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος ἀναγγέλλει ὅτι βλέπει νὰ πλησιάζει ἓνας κῶμος (*Ἀλεξῆ Κου-*

1. Γιὰ τὴ χρονολόγησιν τῶν ἔργων τῆς Μέσης Κωμ. δίκας βλ. εἰδικὰ Webster, *CQ*, N.S. 2 (1952) 13 - 26. (Γιὰ τὶς Στεφανοπώλιδες, αὐτ. σ. 21) Ἡ ἀκριβὴς χρονολόγησιν ὅμως εἶναι στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἀδύνατη.

2. Δύο ὁμορφα ἀποσπάσματα (104 - 105 Kock) διέσωσε ὁ Ἀθηναῖος (15, 679 b, d - e). Μὲ τὸ ἀποσπ. 105 πρβλ. Ἀριστοφ. *Ἑκκλ.* 478 κ.ἑξ.: ἡ κορυφαία τοῦ χοροῦ ἀπευθύνεται σὲ μεμονωμένο μέλος τοῦ χοροῦ καὶ στὸ ἀπόσπασμα τοῦ Εὐβούλου αὐτὸ κατονομάζεται κιόλας («Αἰγίδιον»). Γιὰ μίαν τέτοια μεμονωμένη ὀνομασίαν μέλους τοῦ χοροῦ πρβλ. Ἀριστοφ. *Σφ.* 230 κ.ἑξ. *Αυσ.* 254, *Ἑκκλ.* 293 - 94.

3. Βλ. παρακάτω, σσ. 682 κ.ἑξ.

4. Πρβλ. Edmonds *FAC*, τ. II, σ. 644, Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σ. 61, Sifakis, *AJPh* 92 (1971) 422.

5. Ὁ Sifakis, ὅπ. π., 423 - 24, ὑπέθεσε ὅτι στὰ τρία αὐτὰ ἀποσπάσματα οἱ προτροπές τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ χορὸ γίνονται ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ πρώτου ἐμβολίου, ὅπως συμβαίνει στὴ Νέα Κωμωδία, ὅπου ἡ πρώτη ἐμφάνισιν τοῦ χοροῦ ἀναγγέλλεται ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές

οῖς¹ ἀποσπ. 107 K., πρβλ. Ἀντιφάνη Δωδωνίς ἀποσπ. 91 K.). Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ πιθανὴ χρονολόγηση τῶν δραμάτων πρὸς τὸ τέλος τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα.

Γιὰ τὴ θέση καὶ λειτουργικότητα τοῦ χοροῦ στὸ μετακλασσικὸ δράμα συνοπτικὰ μπορούμε νὰ διαγράψουμε τὶς ἐξῆς ἐξελίξεις, ἔχοντας ὡς βάση τὴν *Ποιητική* τοῦ Ἀριστοτέλη (18, 1456 a 25 - 32), ἀλλὰ καὶ περιστασιακὲς ἀναφορὲς σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ (*Πολιτ.* 3.3, 1276 b 5, *Προβλ.* 19.48, 922 b 10 κ.ἐξ., 922 b 26 κ.ἐξ.): ὁ χορὸς τῆς μετακλασσικῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας εἶχε παράλληλη ἐξέλιξη, χωρὶς ὅμως, ὅπως φαίνεται κυρίως ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ τραγωδία, ὁ τραγικὸς χορὸς νὰ φθάσει τὸ βαθμὸ τῆς θεματικῆς ἀνεξαρτησίας στὸν ὁποῖο εἶχε φθάσει ὁ χορὸς τῆς κωμωδίας, καὶ μάλιστα τῆς Νέας Κωμωδίας. Τίτλοι στὴν τραγωδία τοῦ 4ου - 3ου π.Χ. αἰώνα, οἱ ὁποῖοι προφανῶς ἀναφέρονται στὸ χορὸ, ὅπως οἱ *Μυσοὶ* τοῦ Ἀγάθωνα, οἱ *Κύπριοι* τοῦ Δικαιογένη καὶ οἱ *Φεραῖοι* τοῦ Μοσχίωνα, φανερώουν ὅτι ὁ χορὸς συμμετεῖχε κατὰ κάποιον τρόπο στὰ δρώμενα. Ἀπὸ τὸ στενὸ σύνδεσμο χοροῦ καὶ ἐπεισοδίων στὸν Σοφοκλῆ καὶ τὴ χαλαρότερη σύνδεση στὸν Εὐριπίδη καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, φθάσαμε στὴν ὁλοσχερὴ ἔλλειψη κάθε συνδέσεως στοὺς ἐπιγόνους τους, μέχρι τοῦ σημείου ὁ χορὸς νὰ τραγουδάει *ἐμβόλιμα*, δηλ. χωρικὰ ποὺ δὲν γράφονταν εἰδικὰ γιὰ τὴν παριστανόμενη τραγωδία ἀλλὰ μεταφέρονταν ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο. Τὰ *ἐμβόλιμα*, ἐπειδὴ δὲν συνδέονταν θεματικὰ μὲ τὸ δράμα, δὲν συμπεριλαμβάνονταν στὶς ἐκδόσεις, ἀλλ' ἀπλῶς σημειωνόταν ἡ θέση τους μὲ τὴν ἑνδειξὴ «ΧΟΡΟΥ».

Ἄλλο βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς μορφῆς τῶν μετακλασσικῶν δραμάτων εἶναι ἡ *σύνθετη πλοκὴ* μὲ τὰ συναρπαστικὰ ἐπεισόδια, ἡ «πεπλεγμένη» σύνθεση, ὅπως τὴν ὀνόμασε ὁ Ἀριστοτέλης στὴν *Ποιητική* (13, 1452b), θεωρώντας τὴν ὡς οὐσιαστικὴ προϋπόθεση τῆς «καλλίστης τραγωδίας». Βέβαια ἡ «πεπλεγμένη» δομὴ, ποὺ ἐγείρει τὸν φόβον καὶ τὸν ἔλεον («φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν μιμητικὴν»), δὲν χαρακτηρίζει μόνον τὸ δράμα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* τοῦ Σοφοκλῆ ἢ τὶς *Βάκχες* τοῦ Εὐριπίδη, γιὰ νὰ περιορισθοῦμε σὲ δύο χαρακτηριστικὰ παραδείγματα.

Τὴν «πεπλεγμένη» σύνθεση χαρακτηρίζουν κυρίως τὰ δύο ἀριστοτελικά στοιχεῖα τῆς δομῆς τοῦ δραματικοῦ ἔργου: 1) ἡ *περιπέτεια*, δηλ. ἡ ξαφνικὴ μεταβολὴ μιᾶς δραματικῆς καταστάσεως στὴν ἐντελῶς ἀντίθετὴ της (γιὰ παράδειγμα, ὁ ἀγγελιαφόρος ἀπὸ τὴν Κόρινθο στὸν *Οἰδίποδα Τύραννο*, στ. 924 - 1085, ποὺ, ἀντὶ νὰ ἀνακουφίσει τὴν ἀγωνία τοῦ τραγικοῦ βασιλιᾶ, τοῦ ἀποκάλυψε τὴν ἀληθινὴ κα-

1. Ὁ Ἀλεξὶς χρησιμοποίησε καὶ τοὺς δύο τύπους χοροῦ, τὸν παλαιότερο (ἀποσπ. 237· βλ. σ. 679) καὶ τὸν νεώτερο.

ταγωγή του¹, τὴν πατροκτονία καὶ αἰμομιξία του)· καὶ 2) ἡ ἀναγνώριση, δηλ. ἡ ἀνακάλυψη μιᾶς καταστάσεως φιλίας ἢ ἔχθρας ἀνάμεσα σὲ δύο πρόσωπα τοῦ δράματος, τὴν ὁποία μέχρι τότε τὰ πρόσωπα αὐτὰ ἀγνοοῦσαν². (Γνωστότερη ἀπὸ ὅλες εἶναι ἡ ἀναγνώριση ἀνάμεσα στὸν Ὀρέστη καὶ στὴν Ἡλέκτρα στὶς *Χοηφόρες* τοῦ Αἰσχύλου καὶ στὴν *Ἡλέκτρα* τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη).

Τόσο ἡ μετακλασσικὴ τραγωδία ὅσο καὶ ἡ μετακλασσικὴ κωμωδία εὐτυχῶς μᾶς παρέχουν ἀρκετὰ παραδείγματα μιᾶς τέτοιας σύνθετης πλοκῆς μὲ συναρπαστικὰ ἐπεισόδια, ποῦ θὰ πρέπει νὰ κρατοῦσαν σὲ διαρκὴ ἔνταση τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀκροατῶν.

Σχετικὰ μὲ τὴν «πεπλεγμένη» σύνθεση στὴ μετακλασσικὴ τραγωδία μαρτυρεῖται: ἀπὸ τὴν *Ποιητικὴ* ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλες πηγές (Ἵγῆνος - παραστάσεις σὲ ἀγγεῖα) γνωρίζουμε γιὰ μελοδραματικὲς (*Λυγκεὺς* τοῦ Θεοδόκη, *Ἀντιγόνη* τοῦ Ἀστυδάμαντα) καὶ παθητικὲς συνθέσεις (*Ἀλκμέων* τοῦ Ἀστυδάμαντα)³. Οἱ πρῶτες πραγματεύονταν ἐρωτικὰ θέματα (ὁ Λυγκεὺς νυμφεύεται τὴν Ὑπερμήστρα, κόρη τοῦ Δαναοῦ, καὶ ὁ Αἴμων τὴν Ἀντιγόνη, καὶ ἀποκτοῦν γιούς)· περιεῖχαν *περιπέτεια* καὶ ἀναγνώριση ἀνάμεσα σὲ στενοὺς συγγενεῖς (ὁ Κρέων ἀναγνωρίζει τὸν γιό τοῦ Αἴμονα καὶ τῆς Ἀντιγόνης καὶ ὁ Δαναὸς τὸν γιό τοῦ Λυγκεᾶ καὶ τῆς Ὑπερμήστρας)· ἡ δραματικὴ ἔνταση κορυφωνόταν μὲ καταδίκη τῶν ἡρώων σὲ θάνατο, μὲ μιὰ ἔγκαιρη ὅμως παρέμβαση (τοῦ Ἡρακλῆ στὴν *Ἀντιγόνη*) ὅλα πρέπει νὰ ἔληγαν εὐνοϊκά. Οἱ δεῦτερες, οἱ συνθέσεις παθητικοῦ χαρακτήρα, περιεῖχαν πραγματικὰ τραγικὲς σκηνές μὲ ἔντονο τὸν «φόβον» καὶ τὸν «ἔλεον»: ὁ ἥρωας, εὐρισκόμενος σὲ κατάσταση μανιώδους τρέλλας, σκοτώνει στενὸ συγγενή του (ὁ γιὸς τῆ μάνα), ἀγνοώντας τὴν ταυτότητα τοῦ θύματός του. Ἡ ἀναγνώριση ποῦ ἀκολουθεῖ ἀποκαλύπτει τὴ φοβερὴ πράξη (*Ἀστυδάμαντα* *Ἀλκμέων*), ὅπως περιγράφεται στὴν *Ποιητικὴ* (14, 1453 b 29 - 33).

Ἡ ἴδια τάση γιὰ μελοδραματικὲς ἢ παθητικὲς συνθέσεις χαρακτηρίζει τὴ ρωμαϊκὴ τραγωδία τοῦ Ἐνρίου, Ἀγκίου καὶ Πακουβίου. Ὅρισμένες ἀπὸ αὐτὲς τίς λατινικὲς τραγωδίες ἔχουν δίκαια ἀναχθεῖ σὲ μετακλασσικὰ πρότυπα⁴.

1. Σύμφωνα μὲ τὴν *Ποιητικὴ* (11, 1452 α 22 κ.ἐξ.). Ἡ πλήρης ὅμως ἀποκάλυψη τῆς τραγικῆς ταυτότητας τοῦ Οἰδίποδα ἔγινε μὲ τὸ γερο-βοσκό, τὸν ὑπηρέτη τοῦ Λαῖου, στὴν ἐπόμενη σκηνή (στ. 1123 - 1185). Ὁ Σοφοκλῆς, ἐνῶ μπορούσε νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἀλήθεια γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ἥρωα σὲ μία μόνο σκηνή μὲ τὸ γερο-ὑπηρέτη τοῦ Λαῖου, προτίμησε νὰ κλιμακώσει καὶ νὰ ἐνισχύσει τὴ δραματικὴ ἔνταση παρουσιάζοντας πρῶτα τὸν ἀνύποπτο Κορίνθιο ἀγγελιαφόρο.

2. *Ποιητ.* 11, 1452 α - β.

3. Βλ. *Studies*, Κεφ. II - III.

4. Γιὰ τὰ μετακλασσικὰ πρότυπα τῆς ρωμαϊκῆς τραγωδίας διεξοδικότερη ἐρευνα ἔγινε στὸ *Studies*, σσ. 26 - 28.

Ἡ σύνθετη ὁμως πλοκή μετὰ τὴν συνεχὴ αὐξηση τοῦ ἐνδιαφέροντος καί, πρὸς τὸ τέλος, καὶ τῆς ἀγωνίας τοῦ ἀκροατηρίου μαρτυρεῖται πληρέστερα ἀπὸ τὴν κωμωδία τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα¹.

Τὰ κύρια πρόσωπα ποὺ τὴν συνθέτουν εἶναι: ὁ ἐρωτευμένος νέος, ἡ κοπέλλα, τὸ ἐμπόδιο στὸν ἔρωτά τους (ποὺ εἶναι συνήθως ὁ προαγωγὸς ἢ πορνοβοσκός², ὁ πατέρας τοῦ ἐραστῆ ἢ ἄλλος ἀντεραστῆς) καὶ ὁ συνεργὸς τοῦ ζευγαριοῦ, δηλ. αὐτὸς ποὺ βοηθάει ἀποφασιστικὰ στὴν τελικὴ ἔνωση τῶν δύο νέων. (Εἶναι συνήθως ὁ δοῦλος³ τοῦ ἐραστῆ ἢ ἡ τροφὸς τῆς κοπέλλας). Οἱ κύριοι αὐτοὶ τύποι ἀπεικονίζονται στὶς πέντε μάσκες πάνω στὸ γνωστὸ μαρμάρινο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Αἰζωνῇ, τὸ ὁποῖο ἔγινε σὲ ἀνάμνηση παραστάσεως κωμωδίας στὸν δῆμο αὐτὸν τῆς Ἀττικῆς τὸ 340 ἢ τὸ 313 - 12 π.Χ.⁴ Οἱ πέντε μάσκες παριστάνουν τὰ πρόσωπα τῆς κωμωδίας: ἕναν ἡλικιωμένο γενειοφόρο ἄνδρα, μίαν ἡλικιωμένη γυναῖκα (πιθανὸν ὁ πατέρας τοῦ νέου καὶ ἡ μητέρα τῆς νέας ἢ ἀντίστροφα), ἕνα δοῦλο (ὁ συνεργὸς τοῦ ζευγαριοῦ), ἕνα νέο καὶ μιὰ νέα (τὸ ζευγάρι τῶν ἐραστῶν).

Οἱ χαρακτῆρες αὐτοί, ποὺ εἶναι τόσο γνωστοὶ ἀπὸ τὴν κωμωδία τοῦ Μενάνδρου, μαρτυροῦνται μετὰ βεβαιότητα καὶ στὴ Μέση Κωμωδία. Γιὰ νὰ περιορισθοῦμε σὲ μερικὰ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: στὸν Πάμφιλο τοῦ Εὐβούλου εἶναι βέβαιον ὅτι ὑπάρχει ὁ ἐραστῆς, ἡ κόρη, ἡ τροφὸς τῆς κόρης καὶ πιθανὸν ὁ δοῦλος τοῦ ἐραστῆ (ἀποσπ. 80 - 82 Κ.)⁵ ὁ Πάμφιλος, ὁ νεαρὸς ἐρωτευμένος, προσπαθεῖ νὰ μεθύσει τὴν τροφὸν γιὰ νὰ πλησιάσει τὴν κοπέλα.

Στὶς Στεφανοπώλιδες τοῦ Εὐβούλου, τίς ὁποῖες ἀναφέραμε πρὶν γιὰ τὴν σχετικὰ παραδοσιακὴ μορφὴ τοῦ χοροῦ τῆς, ὑπάρχουν ἡ κόρη, ὁ ἐραστῆς καὶ ἡ προαγωγός⁶, καθὼς καὶ νύξεις γιὰ προετοιμασίαν γάμου (ἀποσπ. 99, 100, 102 Κ.) καὶ

1. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σσ. 75 κ.εξ.

2. Συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν χαρακτῆρα αὐτὸν στὸν Πορνοβοσκὸ τοῦ Εὐβούλου. Μετὰ πρότυπον τῆς Μέσης καὶ Νέας Κωμωδίας ὁ Πλάυτος μετὰ τὸν *periurus leno* ὁλοκλήρωσε τὴν διαμόρφωσιν τοῦ τύπου αὐτοῦ: Ο. Slotz, *De lemonis in comoedia figura* (diss.), Giessen 1912. Στὴ Μέση Κωμωδία ὁ Ἀναξίλας συνέθεσε Ὑάκωθο Πορνοβοσκόν.

3. Ἀπὸ τὸν Πλοῦτον τοῦ Ἀριστοφάνη κι ἐξῆς ὁ δοῦλος μαρτυρεῖται ὡς κύριος χαρακτῆρας τοῦ ἔργου· πρβλ. Ἀλεξῆ, Ἀσωτοδιδάσκαλος ἀποσπ. 25 Κ.

4. Ὁ Webster, ὅπ. π., σ. 75, καὶ ἄλλου, ἐπιχειρηματολόγησε ὑπὲρ μιᾶς χρονολογήσεως γύρω στὸ 340 π.Χ., ἐνῶ γιὰ μιὰ χρονολόγησιν τὸ 313 - 12 π.Χ. ὑπερθεμάτισε ὁ Pickard — Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, σ. 49.

5. Ὁμιλεῖ ὁ ἐραστῆς ἢ κάποιος ἐμπιστὸς του, δοῦλος ἢ φίλος· πρβλ. R. L. Hunter, *Eubulus, The Fragments*, σ. 173.

6. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς βέβαιους χαρακτῆρας (βλ. ἀποσπ. 98 - 100, 105 Κ.), οἱ ὑποθέσεις σχετικὰ μετὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ ἔργου ποὺ διατύπωσε ὁ Webster, ὅπ. π.,

για ένα ζευγάρι νεονύμφων μέσα σὲ εἰδυλλιακὸ περιβάλλον (ἀποσπ. 104 K.). Ὅτι σώθηκε ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Εὐβούλου εἶναι σημαντικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μετακλασσικῆς κωμωδίας γιατί παρουσιάζει τὴ συνύπαρξη χοροῦ ἀρκετὰ παραδοσιακῆς μορφῆς μὲ τοὺς τυπικοὺς χαρακτῆρες καὶ τὴ σύνθετη πλοκὴ τῆς Νέας Κωμωδίας.

Στὴν κωμωδία τοῦ Ἀλεξῆ Ἀγωνίς ἢ Ἰππίσκος παρουσιαζόταν ἡ νεαρὴ ἑταίρα (βλ. Σούδα λ. Ἀγωνίς), ὁ ἔραστής καὶ πιθανὸν ὁ ἢ ἡ προαγωγὸς (ἀποσπ. 2 - 4 K.)¹. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ νεαρὴ ἑταίρα, ποὺ δεσπόζει ἀνάμεσα στοὺς τύπους τῆς Νέας Κωμωδίας, ἐξελίχθηκε τὸν 4ο αἰώνα ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς βασικοὺς χαρακτῆρες τῆς κωμωδίας².

Κύριο στοιχεῖο τῆς σύνθετης πλοκῆς στὸ μετακλασσικὸ δράμα εἶναι ἡ ἀναγνώριση, ἡ ὁποία συχνὰ γίνεται μὲ τὴ βοήθεια ἀντικειμένων, πραγμάτων δηλ. ποὺ ἀνήκουν στὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο ἀναγνωριζόμενα πρόσωπα. Εἶναι ἕνα μοτίβο πολὺ γνωστὸ ἀπὸ τὴ Νέα Κωμωδία, καὶ ἰδίως τὸν Μένανδρο. Στὴν κωμωδία τοῦ Ἀλεξῆ Ἀγωνίς ἢ Ἰππίσκος (τὸ δεύτερο σημαίνει «φόρεμα») ἡ ἥρωίδα, ἡ Ἀγωνίς, φαίνεται ὅτι ἀναγνωρίσθηκε ἀπὸ τὸ ροῦχο ποὺ φοροῦσε ὅταν τὴν ἀπήγαγαν καὶ τὸ ὁποῖο τὴν κατὰλληλὴ στιγμή ἀποκάλυψε τὴν ταυτότητά της³. Στὴν *Νεοττίδα*⁴ τοῦ Εὐβούλου (ἀποσπ. 69 K.) ἕνα ἡλικιωμένο πρόσωπο ὁμολογεῖ ὅτι μισεῖ τὰ ἐγγάρια κύπελλα γιατί ἕνα τέτοιο κρατοῦσε ὁ γιὸς του ὅταν χάθηκε. Τὸ κύπελλο αὐτὸ πιθανότατα ὀδήγησε στὴν ἀναγνώριση γονιοῦ καὶ παιδιοῦ.

Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ἀναγνωρίσεως ὀνομάζεται στὴν *Ποιητικὴ* (16, 1454 b 20 κ.ἐξ.) ἀναγνώριση («διὰ τῶν σημείων»). Τὰ σημεῖα αὐτὰ ἦταν ἡ «ἐπικτήτα», ὅπως διάφορα ἀντικείμενα σὰν αὐτὰ ποὺ ἀναφέρθηκαν, ἢ «σύμφυτα», δηλ. σωματικὰ γνωρίσματα ποὺ ὀδηγοῦσαν σὲ ἀναγνώριση. Παραδείγματα ἀπὸ τὴν τελευταία κατηγορία βρίσκουμε στὴ μετακλασσικὴ τραγωδία, καὶ συγκεκριμένα σὲ μεταευριπί-

σσ. 61 κ.ἐξ., 64, 74 (τὸν ὁποῖο ἀκολουθεῖ ἐν μέρει ὁ Arnott, *GR* 19 (1972) 68) δὲν μποροῦν νὰ ἐπαληθευθοῦν. Οἱ *Στεφανοπώλιδες* θεωρήθηκαν ἀπὸ πολλοὺς τὸ πρότυπο τῆς *Corollaria* τοῦ Ναυβίου (W. Fielitz, *De Atticorum Comoedia Dipartita* (Diss. Bonn. 1866), Webster, ὅπ. π., σσ. 61 κ.ἐξ.). Αὐτὸ ὅμως δὲν μπορεῖ μὲ βεβαιότητα νὰ ἀποδειχθεῖ.

1. Webster, ὅπ. π., σσ. 64, 76.

2. Βλ. H. Hauschild, *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Leipzig 1933, σσ. 40 - 9.

3. Πρβλ. Webster, ὅπ. π., σ. 76.

4. Γράφτηκε μετὰ τὸ 342/41 γιατί τὸ ἀπόσπ. 169 K. ἀπηχεῖ τὴ διαμάχη γιὰ τὴν Ἀλόννησο: βλ. παρακάτω, σ. 705. Καὶ ἡ *Νεοττίς* τοῦ Ἀντιφάνη φαίνεται ὅτι περιεῖχε ἀναγνώριση, ὅπως δείχνει τὸ ἀπόσπ. 168 K.: βλ. K. Lever, *CJ* 49 (1953 - 54) 179 κ.ἐξ.

δεια παραλλαγή τοῦ μύθου τῆς Ἀντιγόνης (πιθανότατα τοῦ Ἀστυδάμαντα¹) καὶ στὸν *Θυέστη* τοῦ Καρκίνου².

Τὸ στοιχεῖο τῆς ἀναγνωρίσεως, ποὺ δεσπόζει στὸ μετακλασσικὸ δράμα γενικά, ἦταν ἀπὸ τὰ κύρια σημεῖα τῆς δραματικῆς τεχνικῆς τὰ ὁποῖα ἡ κωμωδία ἔλαβε ἀπὸ τὴν τραγωδία. Ἐνῶ ὅμως στὴν τραγωδία ἡ ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς μετὰ τὴν ἀναγνώριση ἦταν προκαθορισμένη ἀπὸ τὸ μῦθο, στὴν κωμωδία ἡ ἐπινοητικότητα τοῦ ποιητῆ δὲν ἀντιμετώπιζε κανένα περιορισμό³.

Ἐνα ἄλλο συστατικὸ τῆς συνθέσεως, τὸ ὁποῖο ἡ κωμωδία δανείσθηκε ἀπὸ τὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, εἶναι ὁ ἀφηγηματικὸς πρόλογος. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ σύνθεση τῆς Νέας Κωμωδίας, ὅπως σαφῶς δείχνουν τὰ δράματα τοῦ Μένανδρου, μαρτυρεῖται καὶ στὰ κατάλοιπα τῆς Μέσης: στὸν *Αἰόλο* τοῦ Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 18 K.) παραδεῖται σὲ ἀφηγηματικὸ πρόλογο τὸ θέμα τῆς ὁμώνυμης τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδη (ποὺ καὶ αὐτὴ περιεῖχε πρόλογο μὲ τὴ γενεαλογία τοῦ Αἰόλου)⁴. Ἀπὸ τὰ σπαράγματα τῆς τραγωδίας τοῦ 4ου αἰώνα, ἓνα πιθανότατα προέρχεται ἀπὸ ἀφηγηματικὸ πρόλογο αἰτιολογικοῦ χαρακτῆρα: πρόκειται γιὰ ἀπόσπασμα ἀπὸ ἄγνωστη τραγωδία τοῦ Καρκίνου (ἀποσπ. 5 N.²/ Sn.), τὸ ὁποῖο πραγματεύεται, μὲ πυκνὸ, ἐπιγραμματικὸ ὕφος, τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης καὶ τὶς φοβερὲς συνέπειες ποὺ εἶχε ἡ ὀργὴ τῆς Δήμητρας γιὰ τὴ γεωργία⁵.

Ἡ ἐξέταση μέχρι τώρα τῶν κύριων στοιχείων τῆς μορφῆς καὶ τῆς δομῆς τοῦ μετακλασσικοῦ δράματος ὀδηγεῖ στὰ ἐξῆς συμπεράσματα: ὑπάρχει μία συνέχεια ἀπὸ τὰ μελοδράματα καὶ τὶς τραγικοκωμωδίες τοῦ Εὐριπίδη (*Ἑλένη*, *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις*, *Ὁρέστης*) ὡς τὴ Νέα Κωμωδία, ὅπως τὴν ξέρουμε κυρίως ἀπὸ τὸν Μένανδρο καὶ τὶς λατινικὲς μιμήσεις του. Κρίκος στὴ συνεχὴ αὐτὴ ἀλυσίδα εἶναι ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία (Μέση) τοῦ 4ου αἰώνα. Στοιχεῖα τῆς μορφῆς καὶ ἰδιαίτερα τῆς συνθέσεως τῶν δραμάτων, ποὺ παρέμειναν σὲ γενικὲς γραμμὲς στα-

1. Γιὰ τὴν Ἀντιγόνη τοῦ Ἀστυδάμαντα, ποὺ φαίνεται νὰ ἦταν ἓνα χαρακτηριστικὸ μελόδραμα τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., βλ. *Studies*, κεφ. III.

2. *Ποιητ.* 16, 1454 b 23.

3. Ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἀπηχεῖται στοὺς γεμάτους πικρία στίχους τοῦ Ἀντιφάνη (*Ποίησις* ἀποσπ. 191 K.): μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία/ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι/ὕπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, /πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνησάι μόνον/δεῖ τὸν ποιητὴν. . . ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ/εὑρεῖν, ὀνόματα καινὰ, τὰ διωκημένα/πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν, /τὴν εἰσβολήν.

4. Βλ. Nauck², σ. 366, Webster, *Tragedies of Euripides*, σ. 158, καὶ παλαιότερα τὶς σημειώσεις τοῦ Meineke καὶ Kock στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἀπὸ τὸν *Αἰόλο* τοῦ Ἀντιφάνη. Ἀπὸ ἀφηγηματικὸ πρόλογο πιθανὸν προέρχεται καὶ τὸ ἀπόσπασμα 168 K. ἀπὸ τὴ *Νεοττίδα* τοῦ Ἀντιφάνη.

5. Βλ. *Studies*, σσ. 87 - 89.

θερά σὲ ὅλη τὴ μακρὰ αὐτὴ ἐξέλιξη, εἶναι τὰ ἀκόλουθα: τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα μὲ σταθεροὺς τύπους ἡρώων, ποὺ δροῦν μέσα σὲ πλαίσια καὶ καταστάσεις ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, ἡ «πεπλεγμένη» σύνθεση, ἡ ὁποία περιέχει ἀναγνώριση ἀνάμεσα σὲ δύο ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα, ἡ εὐτυχισμένη κατὰληξη γιὰ τοὺς πρωταγωνιστές, μετὰ ἀπὸ πολλὰς περιπέτειες καὶ παρεμβάσεις «ἀπὸ μηχανῆς» θεῶν καὶ ἀνθρώπων. Ὁ Ἀλεξανδρίδης, κωμικὸς ποιητὴς ποὺ ἔζησε στὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, λέγεται ὅτι πρῶτος εἰσήγαγε τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα καὶ τὸ βιασμό τῶν κοριτσιῶν σὲ μιὰ ἐξω-μυθολογικὴ ὑπόθεση¹. Στὸν Κώκυλο ὁ Ἀριστοφάνης² εἶχε δραματοποιήσει τὰ δύο αὐτὰ μοτίβα σὲ μιὰ μυθολογικὴ πλοκή. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε ἐπίσης τὸ θέμα τῆς Ἀλόπης καὶ τῆς Αὔγης τοῦ Εὐριπίδη γιὰ νὰ διαγράψουμε μιὰν ἀπὸ τίς πρῶτες φάσεις στὴ δραματοποίησι παρόμοιων θεμάτων. Στὴ Μέση Κωμωδία σώθηκαν ἄρκετοι τίτλοι (τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα δὲν εἶναι συνήθως ἐνδεικτικὰ) ποὺ ὁδηγοῦν σὲ μυθολογικὰς κωμωδίας μὲ ἐρωτικὰ θέματα, σύνθετη πλοκή μὲ περιπέτεια καὶ ἀναγνώριση, καὶ ποὺ ἔχουν δραματοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη. Εἶναι γιὰ παράδειγμα, ἡ Ἀντόπη, ἡ Αὔγη καὶ ὁ Ἴων τοῦ Εὐβούλου, ὁ Αἴολος, ἡ Ἀλκηστis καὶ ἡ Ἀνδρομέδα τοῦ Ἀντιφάνη, ἡ Ἑλένη τοῦ Ἀναξανδρίδη καὶ τοῦ Ἀλεξή.

Οἱ βασικὲς αὐτὲς ὁμοιότητες στὴ μορφή ἀνάμεσα στὴν τραγωδίαν καὶ τὴ νεώτερη κωμωδίαν, μὲ ἐπίδραση τῆς πρώτης (καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Εὐριπίδη) στὴ δεύτερη, εἶχαν ἐντοπισθεῖ ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Συνοψίζονται ἀπὸ τὸν Σάτυρο³: «πρὸς γ[υ]ναῖ-/κα καὶ πατρὶ/πρὸς υ[ιὸ]ν καὶ/θερά[πον]τι/πρὸς δ[ε]σ[π]ό-/την, ἢ τ[ὰ] κα-/τὰ τὰς π[ε]ρι-/πετειάς, β[ι]α-/σμούς παρθέ-/νων, ὑποβο-/λὰς παιδίων, /ἀναγνω-ρισμούς/διὰ τε δακτυ/λίων καὶ διὰ δε-/ραίων ταῦτα/γάρ ἐστι δῆπου/ τὰ συνέχον-/τα τὴν νεω-/τέραν κωμω-/δίαν, ἢ πρὸς/ἄκρον ἡγα[γ]εν/Εὐριπίδης, . . .».

Ἡ ἔρευνα αὐτὴ τῶν ἐξελίξεων στὴ μορφή τοῦ μετακλασσικοῦ δράματος θὰ μπορούσε νὰ κλείσει (χωρὶς δυστυχῶς νὰ μπορεῖ νὰ ὀλοκληρωθεῖ στὰ περιορισμένα ὅρια μιᾶς ἀνακοινώσεως) μὲ τὴν παρατήρησι ὅτι ἡ ἐπίδρασι τοῦ Εὐριπίδη στὴ μορφή τῆς μετακλασσικῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας ὑπῆρξε τεράστια: τὴν βρίσκουμε τόσο στὸ λόγο, στὴ λέξι, ὅσο καὶ στὶς εἰκόνες, στὸ ὕφος γενικὰ.

1. Σούδα λ. Ἀναξανδρίδης.

2. Βλ. Βίο Ἀριστοφάνους καὶ G. Murray, *Aristophanes*, σ. 209, Schmid - Stählin, *Gr. Lit. Gesch.* IV, 221.

3. Σατύρου, Βίος Εὐριπίδη, *POxy.* 9. 1176, fr. 39, col. vii.

II ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ἡ διάσπαση τῶν μορφῶν τῆς δραματικῆς τέχνης ποὺ ἀναφέρθηκε πρὶν, δηλ. τοῦ λόγου, τοῦ μέλους καὶ τῆς ὑποκρίσεως, εἶχε ἄμεση ἐπίδραση καὶ στὴ σκηνικὴ παρουσίαση τῶν δραμάτων. Συγκεκριμένα, ἐνίσχυσε τὴ θέση τῶν ὑποκριτῶν ἀπέναντι στοῦ λόγου, δηλ. στοῦ κείμενο τοῦ δράματος, καὶ στοῦ χορό. Συνέπεια τοῦ πρώτου φαινομένου ἦταν οἱ πολλὰς παρεμβάσεις ποὺ οἱ ὑποκριτὲς ἐπιχειροῦσαν στὸ κείμενο τῶν δραμάτων κατὰ τὴν παράσταση¹.

Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, ἡ μείωση τοῦ ρόλου τοῦ χοροῦ μέσα στὴν ὅλη παράσταση δυνάμωκε τὴ θέση τῶν ὑποκριτῶν. Ὁ Ἀριστοτέλης (*Πητορ.* 3, 1, 1403 b 33) μαρτυρεῖ ὅτι στὴν ἐποχὴ του οἱ ὑποκριτὲς θεωροῦνταν ὅτι εἶχαν μεγαλύτερη ἀξία ἀπὸ τοὺς ποιητές. Ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη ἐπίσης μαθαίνουμε (*Ποιητ.* 9, 1451 b 35 κ.ἐξ.) ὅτι οἱ ποιητὲς προσάρμοζαν ἔτσι τὴ δομὴ τῶν ἔργων τους ὥστε νὰ διευκολύνεται ἡ ἐπίδειξη τῆς δεξιότητάς τῶν ὑποκριτῶν. Ἐξάλλου τὰ ἔντονα παθητικά, μελοδραματικά καὶ ρητορικά στοιχεῖα, ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ μετακλασσικὸ δράμα γενικά, ὡπσοδήποτε βοήθοῦσαν στὴν χτυπητὴ ἐπίδειξη τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης.

Ἦδη ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 5ου αἰῶνα, τὸ 449 π.Χ., εἶχαν καθιερωθεῖ ἀνεξάρτητα βραβεῖα γιὰ τοὺς ὑποκριτὲς² καὶ ὁ πρωταγωνιστὴς ἀναφέρεται μαζί μὲ τὸν ποιητὴ καὶ τὸ χορηγὸ στὶς ἐπιγραφές³. Ἐτσι ἀπὸ ἐπιγραφικὴ μαρτυρία⁴ γνωρίζουμε ὅτι γιὰ τὸ 419 - 18 π.Χ. τὸ βραβεῖο ὑποκριτικῆς τέχνης δὲν δόθηκε στὸν πρωταγωνιστὴ τοῦ δράματος ποὺ ἀπέσπασε τὸ πρῶτο βραβεῖο.

Ἰδιαίτερα προνόμια εἶχαν ἐπίσης παραχωρηθεῖ στοὺς ὑποκριτὲς, ὅπως ἡ ἀτέλεια, ἡ ἀπαλλαγὴ δηλ. ἀπὸ φόρους καὶ στρατιωτικὰς ὑποχρεώσεις⁵, καὶ ἡ ἀσφάλεια, ἡ προσωπικὴ τους δηλ. προστασία.

Περίφημοι ὑποκριτὲς τῆς τραγωδίας, ὅπως ὁ Θεσσαλός, ὁ Νεοπτόλεμος, ὁ Θεόδωρος καὶ ὁ Πῶλος, ὑποδύθηκαν μὲ οἷστο ἀλλὰ καὶ ρεαλισμὸ μεγάλους ρόλους τῶν τριῶν κλασσικῶν τραγικῶν. Παράλληλα ὅμως ἔγιναν γνωστοὶ γιὰ τὴ φιλία ποὺ

1. Μὲ τὸ θέμα ἀσχολήθηκε ὁ D. L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

2. *IG* II² 2318 - *IG* II² 2325· βλ. *Studies*, σ. 12 καὶ σημ. 5, γιὰ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

3. *IG* II² 2318 (*Fasti*) col. iii κ. ἐξ., γιὰ τὰ ἔτη ἀπὸ τὸ 448 π.Χ. κ. ἐξ.

4. *IG* II² 2319.

5. Χωρὶς ὅμως στὸν Δημοσθένη δείχνουν ὅτι ἡ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὶς στρατιωτικὰς ὑποχρεώσεις δὲν ἦταν γενικὸς κανόνας: Κατὰ Μειδίου §§ 15, 58 - 60. Γενικά γιὰ τὴν ἰδιαίτερη μεταχείριση τῶν ὑποκριτῶν στὸν 4ο π.Χ. αἰῶνα, βλ. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, σσ. 279 κ.ἐξ., Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, σσ. 177 κ. ἐξ.

ἀνέπτυσαν μὲ ἰσχυροὺς πολιτικοὺς ἄνδρες τῆς ἐποχῆς καὶ γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοὺς σὲ διπλωματικὲς διαπραγματεύσεις ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὸν Φίλιππο. Ξακουστὴ ἦταν ἡ ἀγάπη τοῦ Ἀλεξάνδρου γιὰ ὑποκριτὲς ὅπως ὁ Θεσσαλὸς καὶ ὁ Λύκων¹.

Γιὰ τοὺς ὑποκριτὲς τῆς Μέσης Κωμωδίας ἡ γνώση μας εἶναι πῶς περιορισμένη². Μαρτυρεῖται ὅτι ὁ Σάτυρος καὶ ὁ Φιλήμων ἔπαιζαν μπροστὰ στὸν Φίλιππο καὶ οἱ ἴδιοι ὑποκριτὲς ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Δημοσθένη καὶ τὸν Ἀριστοτέλη³ ἀντίστοιχα, ὁ ἓνας γιὰ τὶς μεσολαβήσεις τοῦ στὸ χῶρο τῆς πολιτικῆς καὶ ὁ ἄλλος γιὰ τὶς ὑποκριτικές του δεξιότητες. Τέχνη καὶ πολιτικὴ φαίνεται ὅτι ἀπασχολοῦσαν ἐξίσου μερικoὺς ἀπὸ τοὺς ὑποκριτὲς τοῦ 4ου αἰῶνα.

Ἡ ἄνοδος τῶν ὑποκριτῶν διαρκῶς αὐξάνοταν κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ ὁλοκληρώθηκε στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ. Τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνα⁴ μαρτυρεῖται μὲ βεβαιότητα ἡ σύσταση ἀνεξάρτητων σωματείων («θιάσων») ὑποκριτῶν, «τῶν ἀμφὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν»⁵, στὴν Ἀθήνα, στὸν Ἰσθμό, τὴ Νεμέα καὶ ἄργότερα στὴν Ἰωνία, τὴν Πελοπόννησο καὶ ἄλλοι. Τοὺς εἶχε παραχωρηθεῖ ἀσυλία, ἀσφάλεια, ἀτέλεια (καὶ ἀτέλεια στρατείας), προξενία, δηλ. τὸ δικαίωμα νὰ ἐκπροσωποῦν πόλεις, κ.τ.λ.⁶

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἰδρύσεως τῶν «θιάσων», τὸν 3^ο π.Χ. αἰῶνα, μέχρι τὸν 6^ο μ.Χ. αἰῶνα οἱ ὑποκριτὲς ἀπεικονίζονται συνεχῶς στὴν ἑλληνορωμαϊκὴ τέχνη καὶ ὁμοιότητες στὴν ἀπεικόνισή τους — ἰδίως στὶς τοιχογραφίες τῆς Πομπηίας καὶ τοῦ Ἡρακλείου — φαίνεται, ἄρκετὲς φορές, νὰ ὁδηγοῦν σὲ κοινὴ καλλιτεχνικὴ πηγὴ⁷.

Στὸν 4ο αἰῶνα μία ἄλλη βασικὴ ἐξέλιξη στὸν τομέα τῶν δραματικῶν παραστά-

1. Βλ. *Studies*, σσ. 12 κ.ἐξ.

2. Γενικὰ γιὰ τοὺς ὑποκριτὲς τραγωδίας καὶ κωμωδίας μὲ ὅλες τὶς σχετικὲς πηγὲς ὑπάρχει ἡ πρόσφατη μονογραφία τῆς P. Ghiron-Bistagne, ὅπ. π.

3. Δημ. II. τῆς Παραπορ. § 192 κ.ἐξ., Ἀριστ. Ρητορ. 3.12, 1413 b 25. Ἄλλες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τοὺς ὑποκριτὲς αὐτοὺς παραθέτει ἡ Ghiron-Bistagne, ὅπ. π., σσ. 154 κ.ἐξ.

4. Γιὰ μιὰ κατὰ προσέγγιση χρονολόγηση καὶ τὶς σχετικὲς μαρτυρίες, βλ. Pickard-Cambridge, ὅπ. π., σσ. 281 κ.ἐξ., A. Pertusi, *Dioniso* 19 (1956) 115.

5. Γιὰ τὴν ὁργάνωση, τὴν ἐξάπλωση καὶ τὰ ἰδιαιτέρως προνόμια ποὺ τοὺς εἶχαν παραχωρηθεῖ βλ. Pickard-Cambridge, ὅπ. π., 281 κ.ἐξ., G. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, σσ. 99 κ.ἐξ., 136 κ.ἐξ., Ghiron-Bistagne, ὅπ.π., 169 κ.ἐξ., 205 κ.ἐξ.

6. IG II² 1132.1 - 39 = SIG³ 399: τὸ Ἀμφικτυονικὸ Συνέδριον παραχώρησε γύρω στὸ 279/78 π.Χ. στοὺς «τεχνίτας» τῶν Ἀθηνῶν ἀσυλία, ἀτέλεια, ἀσφάλεια. Ἡ ἀτέλεια ἦταν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ φόρους ἀλλὰ καὶ ἀπὸ στρατιωτικὲς ὑποχρεώσεις («... εἴ[ν]αι δὲ τοὺς τεχνίτας ἀτελεῖς στρατείας... καὶ εἰσφορᾶς πάσας...»).

7. Webster, *Greek Theatre Production*, σ. 45.

σεων ἦταν ἡ παρουσίαση μαζί με τὰ ἔργα τῶν νέων ποιητῶν καὶ μιᾶς παλαιᾶς (δηλ. τοῦ 5ου αἰώνα) τραγωδίας καὶ κωμωδίας. Μαρτυρίες σὲ ἐπιγραφές δείχνουν ὅτι κλασσικὰ ἔργα παρουσιάζονταν ἐκτὸς συναγωνισμοῦ: ἀπὸ τὸ 386 π.Χ. μιὰ τραγωδία ἐνὸς ἀπὸ τοὺς 3 μεγάλους τραγικούς (γιά τὸ 341/339 π.Χ. ἦταν τοῦ Εὐριπίδη) καὶ ἀπὸ τὸ 339 π.Χ. μιὰ παλαιὰ κωμωδία¹. Ἡ ἀναβίωση αὐτῇ φανερώνει ὅτι τὰ δράματα τῶν μεγάλων δημιουργῶν τοῦ 5ου αἰώνα ἀναγνωρίσθηκαν καὶ καθιερώθηκαν ὡς κλασσικὰ τὸν ἐπόμενον αἰώνα. Ἡ καθιέρωση αὐτῇ ὁλοκληρώθηκε στὰ μέσα τοῦ αἰώνα αὐτοῦ, ὅταν στὸ καινούργιο πέτρινο θέατρο τοῦ Διονύσου ὁ Λυκοῦργος ἔστηνε τοὺς ἀνδριάντες τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν καὶ καθιέρωνε ἓνα κρατικὸ ἀντίγραφο τοῦ κειμένου τῶν ἔργων τους, γιά νὰ ἐμποδισθεῖ ἡ παραποίησης του ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές.

Κατὰ τὴν ἐποχὴ περίπου ποὺ κτίσθηκε πέτρινο τὸ θέατρο τοῦ Διονύσου (ἀνάμεσα στὸ 338/330 π.Χ.) ἐμφανίσθηκε καὶ ἓνας νέος τύπος τραγικῆς μάσκας: τὸ μπροστινὸ μέρος ἦταν ἀνυψωμένο καὶ καλυπτόταν ἀπὸ ἓναν ὄγκο μαλλιῶν, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἡ μάσκα αὐτῇ ὀνομάσθηκε ὄγκος². Ἡ καινοτομία αὐτῇ πιθανὸν ἐφαρμόσθηκε γιά νὰ ταιριάζει ἡ ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν μετὰ τὴ στατικότητα τοῦ νέου πέτρινου θεάτρου³. Ὁ ὄγκος, ποὺ ἐμφανίζεται σὲ πολλὲς ἀπεικονίσεις ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 4ου ὡς τὸν 1ο π.Χ. αἰώνα (ἀγγεῖα, ἀγαλματίδια, ἀνάγλυφα καὶ τοιχογραφίες)⁴, τόνιζε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς ἡρωϊκὲς μορφές τοῦ κλασσικοῦ δράματος καὶ στοὺς καθημερινούς, ρεαλιστικὰ δοσμένους χαρακτήρες, ποὺ δεσπόζουν στὸ θέατρο τοῦ τέλους τοῦ 4ου καὶ τοῦ 3ου π.Χ. αἰώνα.

Τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας φαίνονταν μετὰ τὸ νέο αὐτὸ εἶδος μάσκας ἀρχαϊκὰ, μεγαλόπρεπα καὶ στατικά. Τὴν ἴδια ἀρχαϊκότητα προσέδωσε καὶ ἓνα ἄλλο στοιχεῖο στὴν ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν: οἱ κόθορνοι, τοὺς ὁποίους γνωρίζουμε ἀπὸ ἀττικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα⁵. Σὲ γνωστὰ ἀγγεῖα ἀπὸ τὴν

1. IG II² 2318, col. viii, xii.

2. Ὁ Πολυδεύκης (IV 133) παραθέτει: «ὄγκος δὲ ἐστὶ τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος, λαβδοειδὲς τῷ σχήματι». Γιά τὶς μαρτυρίες ἀναφορικὰ μετὰ τὸ χρόνον ποὺ καθιερώθηκε ἡ μάσκα αὐτῇ βλ. Pickard-Cambridge, ὅπ. π., σσ. 189 - 90, 193, 196.

3. Πρβλ. Webster, ὅπ. π., σ. 43, *Hermes* 82 (1954) 307 καὶ σημ. 1, *Hesperia* 29 (1960) 258.

4. Περιγράφονται ἀπὸ τὸν Webster, *Greek Theatre Production*, σσ. 43, 46 κ.ἐξ., 117, 119, 122, 160, καὶ τὴν M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*², σσ. 42, 84 - 85, 157 - 58, 163 - 64 κ.τ.λ.

5. Μαρτυρίες γιά τὸν τύπον τῶν καθόρνων τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα καὶ τοὺς πολὺ ἀνυψωμένους καθόρνους τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς παραθέτει ὁ Pickard-Cambridge, ὅπ. π., σσ. 171, 204 κ.ἐξ.,

Ἀπουλία πού ὅλα, ὅπως καί ἓνα περίφημο σπάραγμα ἀγγείου ἀπὸ τὸν Τάραντα¹, χρονολογοῦνται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 4ου αἰώνα, ὀρισμένα ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος πού ἀπεικονίζονται φοροῦν κοθόρνους. Σὲ ὅ,τι ἀπέμεινε ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Τάραντα (π. 350 - 40 π.Χ.) ἀπεικονίζεται ἓνας κάπως ἡλικιωμένος ὑποκριτῆς μὲ λευκὰ ἀραιὰ μαλλιά, κοθόρνους καὶ τὸν περίτεχνα καμωμένο χιτῶνα πού συναντᾶμε συχνότατα στὰ ἀγγεῖα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Στὸ χέρι του κρατᾷ τὴ μάσκα τοῦ νεαροῦ καλοχτενισμένου ἥρωα τὸν ὁποῖο πρόκειται νὰ ὑποδυθεῖ. Ἡ μάσκα, χωρὶς ὄγκο, ἀποδίδει φυσικὰ τὴ μορφή τοῦ δραματικοῦ ἥρωα καὶ δημιουργεῖ μία ρεαλιστικὴ ἀντίθεση μὲ τὴν μορφή τοῦ ἡλικιωμένου ὑποκριτῆ.

Συμπερασματικὰ μπορεῖ νὰ λεχθεῖ ὅτι, παρὰ τὴν περιστασιακὴ χρῆση ὄγκου καὶ κοθόρνων, ἡ θεατρικὴ ἀμφίεση τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα δὲν ἦταν γενικὰ ἐξεζητημένη καὶ ἀφύσικη².

Ὅπως ὁ ὄγκος καὶ οἱ κόθορνοι, καὶ ἡ νέα διαμόρφωση τοῦ θεατρικοῦ χώρου δημιούργησε στατικότητα καὶ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δρώμενα καὶ στὸ ἀκροατήριο.

Στὸ τέλος τοῦ 4ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου π.Χ. αἰώνα ἐμφανίσθηκε ἡ ἀνυψωμένη σκηνή³, καὶ ἡ καινοτομία ἐφαρμόσθηκε γιὰ τὴν τραγωδίαν καὶ τὴν κωμωδίαν. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀνύψωση ἐνὸς προσκηνίου ἀπὸ πέτρα, τὸ ὁποῖο χώριζε τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ὀρχήστραν, τοὺς ὑποκριτὲς ἀπὸ τὸ χορὸ. Ἡ ἐπικοινωνία βέβαια ὑποκριτῶν καὶ χοροῦ δὲν καταργήθηκε ἐντελῶς, ἐφόσον κλίμακες ἐξασφάλιζαν τὴν ἀπαραίτητη ἐπαφή⁴. Ἡ δράση ὅμως συγκεντρώθηκε στὸ ἀνώτατο ἐπίπεδο, τὴ σκηνή, καὶ ὁ χορὸς ἀπλῶς περιορίσθηκε νὰ τραγουδάει ἐμβόλιμα στὴν ὀρχήστραν.

Ἡ ἀνυψωμένη σκηνὴ προσέφερε στοὺς θεατὲς καὶ τῶν πιὸ ἀπομακρυσμένων κερκίδων καλὴτερὴ θέα καὶ ἀκουστικὴ. Συνέβαλε ἐπίσης στὴν ἀλλαγὴ τῶν σκηνῶν

καὶ σημ. 3, 207 κ.ἐξ., καὶ ὁ Webster, ὅπ. π., 37, 44, 110 κ.ἐξ. καὶ *passim*.

1. Κρατῆρες τῆς Ἀπουλίας, π. 330 - 300 π.Χ.: μεταευριπίδεια παραλλαγὴ τῆς Μήδειας: Μόναχο 810 (Jahn), βλ. *Studies*, σελ. 29 καὶ σημ. 4. Ἀπεικόνιση σκηνῶν ἀπὸ τὴν Ὑφιτύλῃ τοῦ Εὐριπίδου: Νάπολη 3255, βλ. Webster, ὅπ.π., σσ. 104, 106, 110, Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, εἰκ. 20. Ἀγγεῖο ἀπὸ Τάραντα: Würzburg 832, βλ. *Studies*, σ. 14 καὶ σημ. 6 (γιὰ τὴν πλούσια σχετικὴ βιβλιογραφία).

2. Γιὰ παραδείγματα βλ. Webster, ὅπ. π., σσ. 41 - 43, Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, σσ. 188 κ. ἐξ.

3. Γιὰ τὸ χρόνον τῆς καθιερώσεως τοῦ προσκηνίου βλ. Webster, ὅπ.π., σσ. 22, Pickard-Cambridge, ὅπ.π., σ. 196, καὶ *The Theatre of Dionysus in Athens*, σσ. 69 κ.ἐξ., 194 κ. ἐξ., 213 κ. ἐξ.

4. Πολυδ. IV 127, Ἀθην. Μηχαν. *Περὶ Μηχανῆς*. 29 (Wescher): βλ. Sifakis, ὅπ. π., σσ. 130 κ.ἐξ.

και τῶν σκηνικῶν μετὰ τὴ βοήθεια τῶν περιάκτων¹. Στὸν 4ο αἰώνα μόνον νύξεις ὑπάρχουν γιὰ ἀλλαγὴ σκηνῶν², ἐνῶ στὸ ἐλληνιστικὸ θέατρο μαρτυρεῖται σαφῶς ὁ χωρισμὸς σὲ πέντε πράξεις μετὰ ἀντίστοιχη ἀλλαγὴ σκηνικοῦ³.

III. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Προχωρώντας ἀπὸ τὴ μορφή καὶ τὴν παράσταση στὸ περιεχόμενο τῶν μετακλασσικῶν δραμάτων, παρατηροῦμε ἀκόμη σημαντικότερες ἐξελίξεις στὸν τομέα αὐτόν. Οἱ νέες αὐτὲς τάσεις σφράγισαν ὀριστικὰ τὴν πορεία ἀπὸ τὸ μυθολογικὸ στὸ ἀστικὸ δράμα, στὴ ρεαλιστικὴ δηλ. ἀπόδοση προσώπων καὶ καταστάσεων.

A) ΠΑΡΑΚΜΗ ΠΟΛΗΣ-ΚΡΑΤΟΥΣ. ΔΡΑΜΑ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΜΙΑ ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ ΙΔΕΑ.

Ἦδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰώνα ἡ τραγωδία παίρνει μία, θὰ λέγαμε, ἀντιτραγικὴ κατεύθυνση. Ἐγκαταλείπει βαθμιαῖα τὴ σοβαρότητα τοῦ κλασσικοῦ δράματος καὶ στρέφεται στὸ μελόδραμα. Οἱ τραγικοὶ ποιητὲς ἐπεξεργάζονταν ἔτσι τὸ μῦθο ὥστε νὰ συναρπάζουν ἢ καὶ νὰ διασκεδάζουν τοὺς θεατὲς μετὰ καινοτομίες ποὺ εἰσήγαγαν στὶς παραδεδομένες ἱστορίες⁴. Ἡ τάση χαρακτηρίζεται καὶ τὰ μελοδραματικά ἔργα τοῦ Εὐριπίδη, ὅπως τὴν *Ἑλένη* καὶ τὴν *Ἰφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις*, ὅπου τὸ γνήσια τραγικὸ στοιχεῖο ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν περίτεχνα σχεδιασμένη πλοκή, τὰ παιχνίδια τῆς Τύχης καὶ τὰ θεαματικὰ ἐπεισόδια.

Ἡ κωμωδία ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, μετὰ τὶς *Ἐκκλησιάζουσες* καὶ τὸν *Πλοῦτο* τοῦ Ἀριστοφάνη, ἐγκαταλείπει σιγὰ-σιγὰ τὸ προσωπικὸ πολιτικὸ σκῆμμα καὶ πραγματεύεται καθολικότερες ἰδέες: τὴν ἰδέα τῆς κοινοκτημοσύνης καὶ τῶν δικαιωμάτων τῆς γυναίκας στὶς *Ἐκκλησιάζουσες* καὶ τῆς πενίας καὶ τοῦ πλοῦτου

1. Γιὰ τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἀνυψωμένης σκηνῆς διεξοδικότερα ἔγραψαν οἱ Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, σσ. 190 - 92, καὶ Sifakis, ὅπ. π., σσ. 130 - 35.

2. Ἔργα ὅπως ὁ *Ἐκτωρ* τοῦ Ἀστυδάμαντα καὶ ὁ *Ἀχιλλεὺς Θεραϊτοκτόνος* τοῦ Χαιρήμονα, πλούσια σὲ δράση καὶ θεαματικὰ ἐπεισόδια, πρέπει νὰ ἀπαιτοῦσαν σκηνογραφικὲς ἀλλαγές. Γιὰ τὰ δράματα αὐτὰ βλ. τὰ σχετικὰ ἄρθρα τῆς Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, στὸ *Museum Philologum Londiniense* IV (1981) 213 - 23 καὶ στὸν *Πλάτωνα* 34/35 (1983) 55 - 67. Εὐγλωττη φαίνεται καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Ἀριστοτέλη (*Ποιητ.* 10, 1451b33, 17, 1455b15, 18, 1456a11) γιὰ «ἐπεισοδιώδεις μῦθους» καὶ τραγωδίες γραμμένες κατὰ τὸ «ἐποποιικὸν σύστημα», δηλ. τὸ «πολύμυθον». Τέτοιες διευρύνσεις τῆς πλοκῆς τῆς τραγωδίας κατὰ παράβαση τῶν νόμων τῆς δραματικῆς οἰκονομίας φαίνεται ὅτι δὲν ἦταν ἀσυνήθεις τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα, γιατί ὁ Ἀριστοτέλης σαφῶς ψέγει τὴν τακτικὴ αὐτὴ συγχρόνων του ποιητῶν (18, 1456a11). Πρβλ. καὶ G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Leiden 1957) σ. 328.

3. Ἡ *Ἐξαγωγή* τοῦ Ἐξέκιηλ ἀπὸ τὴν τραγωδία καὶ ὅσες ἀπὸ τὶς κωμωδίες τοῦ Μενάνδρου σώζονται σὲ μεγάλη ἔκταση ἀποδεικνύουν τὴν καθιέρωση αὐτῆς.

4. Βλ. *Studies*, κεφ. II - IV.

στόν Πλούτο. Στή Μέση Κωμωδία τίτλοι κωμωδιῶν, ὅπως οἱ *Στρατιωτίδες* τοῦ Θεοπόμπου, ἡ *Γυναικοκρατία* τοῦ Ἀμφι καὶ τοῦ Ἀλεξῆ (προφανῶς μὲ πρότυπο τὴς *Ἑκκλησιάζουσες*)¹, ἡ *Γεροντομανία* τοῦ Ἀναξανδρίδου, ἡ *Εὐανδρία* τοῦ Ἀναξίλα, ἡ *Ποίηση* τοῦ Ἀντιφάνη, ἡ *Πυθαγορίζουσα* τοῦ Κρατίνου τοῦ νεώτερου καὶ τοῦ Ἀλεξῆ, ἀντικατοπτρίζουν τὴν τάση αὐτὴ νὰ δεσπόζει μιὰ ἰδέα ὡς πυρήνας ἐνὸς δραματικοῦ ἔργου. Ἡ Νέα Κωμωδία, μὲ τὰ ἔργα τοῦ Μενάνδρου κυρίως, φανερώνει τὴ σαφὴ αὐτὴ προτίμηση γιὰ θέματα καθολικοῦ χαρακτήρα γύρω ἀπὸ μιὰ δεσπύουσα ἰδέα. Ἡ ἰδέα τῆς μισανθρωπίας καὶ ἡ ἐνσάρκωσή της σὲ ἕναν ἀνθρώπινο χαρακτήρα κυριαρχεῖ στόν *Δύσκολο*², γιὰ νὰ περιορισθοῦμε στὸ μόνο δράμα τοῦ Μενάνδρου ποὺ σώζεται ὁλόκληρο.

Ἡ διαφορετικὴ αὐτὴ κατεύθυνση, ποὺ πῆρε ἡ δραματικὴ ποίηση ἀπὸ τὸν 4ο κυρίως αἰῶνα καὶ ἐξῆς, συνδέεται σὲ μεγάλο βαθμὸ μὲ ἕνα γεγονός: τὴν προοδευτικὴν ἐξασθένηση καὶ παρακμὴ τῆς Πόλης-Κράτους, μὲ τὴν ὁποία τόσο συνδεδεμένη ὑπῆρξε καὶ ἡ τραγωδία, κυρίως τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλῆ, καὶ ἡ κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη.

Ἡ νέα μορφή τοῦ δράματος δὲν ἀπηχεῖ πλέον τὸ μεμονωμένο ἄτομο ἢ τὴν πόλη στὰ στενά της κοινωνικὰ ὅρια, ἀλλὰ τὴν καθολικὴ ἰδέα τοῦ *Πανελληνίου*. Ἡ Πανελληνικὴ ἰδέα, τὴν ὁποία τόσο εὐγλωττα διεκήρυξε ὁ Ἰσοκράτης³, ἐκφράζεται ἀδρὰ στὴν *Ἰφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι* τοῦ Εὐριπίδου, ποὺ παρουσιάσθηκε καὶ κέρδισε τὸ πρῶτο βραβεῖο τὸ 406 π.Χ. Ἡ *Ἰφιγένεια* εἶναι περήφανη νὰ πεθάνει γιὰ νὰ σώσει τὴν Ἑλλάδα (στ. 1383 κ.ἐξ.) καὶ δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ παραμικρὴ ἀναφορὰ στὴ δημοκρατία καὶ στὰ πολιτιστικὰ ἐπιτεύγματα τῆς πόλης⁴, στοιχεῖα ποὺ ἀπαντοῦν συχνὰ σὲ προηγούμενα δράματα (π.χ. *Ἰκέτιδες* τοῦ Εὐριπίδου, *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* τοῦ Σοφοκλῆ).

1. Ἡ γυναικοκρατία ὡς ἰδέα δεσπόζει στὴς *Ἑκκλησιάζουσες* (βλ. R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford 1973, σσ. xiv κ.ἐξ.). Ἡ θεματικὴ ὁμοιότητα τῶν δύο αὐτῶν ἔργων μὲ τὴς *Ἑκκλησιάζουσες* (ποὺ μορφολογικὰ προσεγγίζουν — καὶ γιὰ πολλοὺς ἀνήκουν — στὴ Μέση Κωμωδία) ἔχει ὑποστηριχθεῖ ἀπὸ παλαιότερους μελετητές: βλ. τὴς σημειώσεις τοῦ Th. Kock στὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ *Γυναικοκρατία* τοῦ Ἀμφι καὶ τοῦ Ἀλεξῆ.

2. Ὁ Κνήμων, ὁ «Δύσκολος», κυριαρχεῖ σὲ ὅλο τὸ ἔργο καὶ ἐμφανέστερα στὴν 4η πράξη, στὴν ὁποία κορυφώνεται τὸ δραματικὸ ἐνδιαφέρον, καὶ στὴν 5η πράξη, ὅπου ἡ ἔνταση προοδευτικὰ ἐλαττώνεται καὶ ὁδηγεῖ στὴ χαρούμενη κατὰληξη: βλ. E. W. Handley, *The Dyscolos of Menander*, σσ. 11 κ. ἐξ.

3. *Παρηγ.* 50 α. . . καὶ μᾶλλον Ἑλλήνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείσεως τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας».

4. Εἰδικότερα γιὰ τὴ Μέση Κωμωδία τὸ γεγονός αὐτὸ ἀποδόθηκε καὶ στὸ ὅτι οἱ περισσότεροι κωμικοὶ ποιητὲς τοῦ 4ου αἰ. δὲν ἦταν γηγενεῖς Ἀθηναῖοι: Lever, ὅπ. π., σ. 169.

B) ΘΕΜΑΤΑ

B. 1) Μυθολογικά

α) Τραγωδία

Ἀναφορικά με τὰ θέματα πού ἔχουν ληφθεῖ ἀπὸ τὸν εὐρύτατο χῶρο τῆς μυθολογικῆς παραδόσεως, παρατηρεῖται τόσο στὴν τραγωδία ὅσο καὶ στὴν κωμωδία τοῦ 4ου αἰώνα μία ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τραγωδία. Ἡ ἐξάρτηση αὕτη στὴν τραγωδία ἐκδηλώνεται με μιὰ τάση κριτικῆς γιὰ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο οἱ τρεῖς μεγάλοι τραγικοί, καὶ κυρίως ὁ Εὐριπίδης, δραματοποίησαν τὸ μυθολογικὸ ὕλικό. Στὴν κωμωδία ἡ ἐξάρτηση αὕτη ἐκφράζεται, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, με παρωδία στίχων ἢ καὶ ὁλόκληρων σκηνῶν ἀπὸ κλασσικὲς τραγωδίες, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Εὐριπίδη.

Ἀναφορικά με τὴν τραγωδία τοῦ 4ου αἰώνα ἡ τάση γιὰ κριτικὴ τοῦ Εὐριπίδη φαίνεται, σύμφωνα με τὶς σωζόμενες μαρτυρίες, σὲ δύο κυρίως ἔργα τοῦ Καρκίνου, τὰ ὁποῖα μόνον ὁ Εὐριπίδης εἶχε δραματοποιήσει ἀπὸ τοὺς 3 μεγάλους τραγικούς: τῇ *Μήδεια* καὶ τὴν *Ἀλόπη*. Ἀπὸ τῇ *Πητορικῇ* τοῦ Ἀριστοτέλη (2.23, 1400 b 9 κ.ἐξ.) μαθαίνουμε ὅτι ὁ Καρκίνος εἶχε παρουσιάσει τῇ *Μήδεια* νὰ κατηγορεῖται ὅτι σκοτώσε τὰ παιδιὰ της (τὰ ὁποῖα φαίνεται ὅτι ἡ ἴδια εἶχε ἀπομακρύνει γιὰ νὰ τὰ γλυτώσει ἀπὸ κάποιο κίνδυνο πού τὰ ἀπειλοῦσε) καὶ τὴν ἴδια νὰ ἀπολογεῖται ὅτι θὰ προτιμοῦσε νὰ σκοτώσει τὸν Ἰάσονα παρὰ τὰ παιδιὰ της. Ἡ φανερὴ ἀποδοκιμασία τοῦ μετακλασσικοῦ ποιητῇ γιὰ τὴν δραματοποίησιν τοῦ μύθου τῆς *Μήδειας* ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη φαίνεται νὰ συμπίπτει με τὶς ἀπόψεις τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ ὁποῖος στὴν *Ποιητικὴ* του (14, 1453 b 27 - 29, 37 - 39) χαρακτηρίζει τὴν ἐκ προμελέτης πράξιν τῆς *Μήδειας* τοῦ Εὐριπίδη ὡς «μιαρὰ».

Ἀντίθετα πάλι με τὸν Εὐριπίδη, ὁ Καρκίνος δὲν παρέστησε στὴν *Ἀλόπη* τὸν Κερκύονα, τὸν πατέρα τῆς *Ἀλόπης*, νὰ σκοτώνει τὴν κόρη του ὅταν ἔμαθε ὅτι τὴν βίασε ὁ Ποσειδῶν (*Ὑγιν. fab.* 187.4 R.), ἀλλὰ νὰ καταβάλλεται ἀπὸ τὴν ὑπέρμετρη θλίψιν του καὶ νὰ αὐτοκτονεῖ (*Ἀριστ. Ὁθ. Νικ.* 7. 8, 1150 b 10 κ. ἐξ. καὶ *Σχόλια*)¹.

Στὶς μετακλασσικὲς παραλλαγὰς τῶν μύθων τῆς *Μήδειας* καὶ τῆς *Ἀλόπης* λείπει ἔτσι ὁ ἐκούσιος φόνος στενῶν συγγενῶν καὶ ἡ ἰδέα τοῦ μιάσματος πού τὸν ἀκολουθοῦσε. Στὴν περίπτωσιν τῆς *Μήδειας* ἡ ἡρώϊδα ἀπορρίπτει τὴν κατηγορίαν τοῦ φόνου τῶν παιδιῶν της με εὐστοχὴ ἐπιχειρηματολογία, ἐνῶ στὴν *Ἀλόπη* προκρίνεται ἡ αὐτοκτονία με μιὰ ἰδεολογία πού θυμίζει Στωικούς. Παρόμοια, ὁ ἐκού-

1. Βλ. *Studies*, κεφ. II· γιὰ τὴν μαρτυρίαν τοῦ Ὑγίνου εἰδικότερα, αὐτ. σ. 38 καὶ σημ. 3.

σιος φόνος που υπάρχει στις δραματοποιήσεις του μύθου της 'Εριφύλης και του 'Αλκμέωνα από τον Εὐριπίδη¹, στην παραλλαγή του 'Αστυδάμαντα ('Αλκμέων) αντικαθίσταται από φόνου διαπράχθηκε από άγνοια (Ποιητ. 14, 1453 b 29 κ. έξ.).

Η ήθικη ευαισθησία του 4ου αιώνα για τη δραματοποίηση έκουσίων φόνων στενών συγγενών συμφωνούσε με τις έπιταγές των νόμων και τὰ διδάγματα της σύγχρονης φιλοσοφίας². Τὸ φαινόμενο αὐτὸ τῆς ήθικῆς ευαισθησίας τὸ συναντᾶμε ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰώνα: μετὰ τῇ δυσμενῇ γιὰ τὴν 'Αθήνα ἔκβαση τῆς Σικελικῆς ἐκστρατείας καὶ τὴν ἄσχημη τροπὴ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, ἡ ἀνάγκη τῶν ἀνθρώπων νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τῇ σκληρῇ πραγματικότητᾳ ἀντικατοπτρίζεται στὴ σύνθεση ἐλαφρότερων δραμάτων, χωρὶς τὸ τραγικὰ στοιχεῖα τοῦ «μικροῦ, τοῦ φόβου ἢ τοῦ ἐλέους». Τέτοια ἦταν τὰ μελοδράματα τοῦ Εὐριπίδη, ὅπως ἡ 'Ελένη καὶ ἡ 'Ιφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις.

β) Κωμωδία

Στὴ μυθολογικὴ κωμωδία παρωδοῦνται εἴτε στίχοι τραγωδιῶν, κυρίως τοῦ Εὐριπίδη, εἴτε ὁλόκληρες σκηνές. Γιὰ παράδειγμα: ὁ στ. 37 τοῦ 'Ορέστη παρωδεῖται στὴ Μήδεια τοῦ Εὐβούλου (ἀποσπ. 64 K.), ὁ στ. 476 τῆς Μήδειας τοῦ Εὐριπίδη διακωμωδεῖται ἀπὸ τὸν Εὐβουλο (Διονύσιος ἀποσπ. 26 K.) καὶ τὸν Πλάτωνα τὸν κωμικὸ (ἀποσπ. 30 K.), ὁ στ. 370 ἀπὸ τὴν 'Ιφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι σατιρίζεται αὐτολεξεῖ ἀπὸ τὸν Εὐβουλο (Νάννιον ἀποσπ. 67.10 K.), τὸ ἀπόσπασμα 129 ἀπὸ τὴν 'Ανδρομέδα τοῦ Εὐριπίδη παρωδεῖται πάλι ἀπὸ τὸν Εὐβουλο³ (ἀποσπ. 26 K.), ἐνῶ περίφημος στίχος τοῦ Εὐριπίδη (ἀποσπ. 920 N.²) παραλλάσσει ἐλάχιστα σὲ στίχο τοῦ 'Αναξανδρίδη (ἀποσπ. 67 K.). Δὲν λείπει ἡ παρωδία καὶ στίχων τοῦ Σοφοκλῆ: οἱ στίχοι 712 κ.έξ. τῆς 'Αντιγόνης παρωδοῦνται ἀπὸ τὸν 'Αντιφάνη (ἀποσπ. 231 K.) ἐνῶ ἡ Νανσικᾶ τοῦ Εὐβούλου ἔχει τὸν ἴδιο τίτλο μετὰ τὴν τραγωδίαν τοῦ Σοφοκλῆ.

Παρατηροῦμε ἐπίσης παρωδίες πασίγνωστων σκηνῶν ἢ καὶ ὁλόκληρων τραγωδιῶν τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν. Κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ 'Ορέστη ποὺ στὸν πρόλογο τῶν Εὐμενίδων τοῦ Αἰσχύλου περιβάλλεται ἀπὸ κοιμώμενες 'Ερινύες, στὴν

1. Ὁ μύθος εἶχε δραματοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο ('Επίγονοι), τὸν Σοφοκλῆ ('Αλκμέων, 'Εριφύλη ἢ 'Επίγονοι) καὶ τὸν Εὐριπίδη ('Αλκμέων διὰ Ψωφίδος, 'Αλκμέων διὰ Κορίνθου). Μόνον ὅμως γιὰ τὴν δραματοποίηση τοῦ Εὐριπίδη ὑπάρχει σαφὴς μαρτυρία, ὅτι ὁ 'Αλκμέων σκότωσε τὴ μητέρα του 'Εριφύλη μετὰ πλήρη συνείδηση τῆς πράξεώς του ('Αριστ. 'Ηθ. Νικ. 3. 1, 1110α 26 κ. έξ. καὶ 5.9, 1136 α 13 κ. έξ.).

2. Βλ. ἰδιαίτερα Πλατ. Νομ. 9, 872 c-e.

3. Μίμηση τῆς γλώσσας καὶ τοῦ ὅφους τοῦ Εὐριπίδη παρουσιάζει καὶ τὸ ἀποσπ. 67 K. ἀπὸ τῇ Νάννιον: βλ. τὴν σημείωση τοῦ Hunter, *Eubulus, The Fragments*, σσ. 154 - 58.

παρωδία τοῦ Τιμοκλῆ Ὁρεσταντοκλείδης (γράφτηκε γύρω στὸ 330 π.Χ.¹) ὁ Αὐτοκλείδης, ἓνας γνωστὸς παιδευραστής, περιτριγυρίζεται ἀπὸ κοιμώμενες ἐταῖρες (ἀποσπ. 25 K.)², οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι βέβαιο ἂν σχημάτιζαν καὶ τὸ χορὸ τοῦ δράματος³. Ὁ Κώκαλος τοῦ Ἀριστοφάνη, ποὺ παρουσιάστηκε τὸ 387 π.Χ. ἀπὸ τὸν γιό του Ἀραρότα καὶ ἔχει πεπλεγμένη πλοκὴ ποὺ θυμίζει Νέα Κωμωδία⁴, βασίζεται στὸ θέμα τῶν Καμικῶν τοῦ Σοφοκλῆ⁵.

Καὶ γιὰ τὴν παρωδία ὁλόκληρων σκηνῶν ἡ προτίμηση τῶν κωμικῶν ποιητῶν στράφηκε κυρίως στὸν Εὐριπίδη. Ἡ σκηνὴ ἀπὸ τὴν Ἀντιόπη τοῦ τελευταίου αὐτοῦ⁶, στὴν ὁποία ὁ Ἑρμῆς ὡς «ἀπὸ μηχανῆς θεός» ἐμποδίζει τὸν Ζῆθο καὶ τὸν Ἀμφίονα νὰ σκοτώσουν τὸν Λύκο καὶ ἀποκαλύπτει τὶς ἐντολὲς τοῦ Δία γιὰ τὸ μέλλον τῶν δύο ἀδελφῶν, παρωδεῖται μὲ ἐπινοητικότητα στὴν ὁμώνυμη κωμωδία τοῦ Εὐβούλου (ἀποσπ. 10 K.). Σὲ ἀπόσπασμα (3 K.) ἀπὸ τὴν κωμωδία τοῦ Ἄλεξη Ἀγωνίς (γράφτηκε γύρω στὸ 345 π.Χ.) παρωδεῖται ἡ σκηνὴ τρέλλας τοῦ Ὁρέστη ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη: οἱ στ. 255 κ.ἑξ. τοῦ Ὁρέστη «ὦ μῆτερ, ἰκετεύω σε, μὴ ᾧ πίσειέ μοι / τὰς αἵματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας. / αὐτὰι γὰρ αὐταὶ πλησίον θρόσκουσίν μου» διακωμωδοῦνται ὡς ἐξῆς ἀπὸ τὸν κωμικὸ ποιητὴ: «ὦ μῆτερ ἰκετεύω σε, μὴ ᾧ πίσειέ μοι / τὸν Μισγόλαν· οὐ γὰρ κιθαρωδὸς εἰμ' ἐγώ». Ὁ Μισγόλας ἦταν γνωστὸς κιθαρωδὸς παιδευραστής⁷. Καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτῇ, ὅπως στὸν Ὁρεσταντοκλείδην ποὺ εἶδαμε πρὶν (ἢ στὸν Ἀσκληπιοκλείδην τοῦ Ἄλεξη), φαίνεται ὅτι ἀναμειγνύονταν ὁ μῦθος καὶ τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας μὲ τὴ σύγχρονη ἀθηναϊκὴ ζωὴ καὶ τοὺς χαρακτῆρες τῆς ἐποχῆς. Μία τέτοια ἀνάμειξη καθημερινοῦ καὶ ἥρωικοῦ ἀπαντᾷ καὶ στὸν Πρωτεσίλαο τοῦ Ἀναξανδρίδην (λίγο μετὰ τὸ 380 π.Χ.). Πρόκειται πιθανὸν γιὰ διακωμώδηση τοῦ θέματος τῆς ὁμώνυμης τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδη: ὁ γάμος τοῦ ἥρωα παρομοιάζεται χλευαστικὰ πρὸς τὸ γάμο τοῦ Ἀθηναίου στρατηγοῦ Ἴφικράτη μὲ τὴν κόρη τοῦ βασιλιᾶ τῆς Θράκης Κότυος (ἀποσπ. 41 K. στὸν Ἀθην. 4, 131α κ. ἑξ.)⁸.

1. Webster, *CQ* N.S. 2 (1952) 25, Edmonds, τ. II, σ. 646.

2. Ἡ παρατήρηση ἀνάγεται ἤδη στὸν Meineke, *FCG*, *ad loc.*, *Historia critica comicorum Graecorum*, σ. 432.

3. Πρβλ. R. L. Hunter, *ZPE* 36 (1979) 34 καὶ σημ. 58.

4. Βίος Ἀριστοφάνους XXVII 7 (Dübner).

5. Βλ. A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, τ. II, σσ. 3 κ. ἑξ., S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4 Sophocles, Göttingen 1977, σσ. 340 κ. ἑξ.

6. *GLP* 10 = ἀποσπ. XLVIII 67 κ. ἑξ. (Kambitzis).

7. Πρβλ. Ἀντιφάνη Ἀλιευομένη ἀποσπ. 26. 14 K., μὲ τὴ σημείωση τοῦ Kock.

8. Πρβλ. Kock *ad loc.*, Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σ. 30: τὸ γεγονὸς αὐτὸ

Παρωδία τοῦ θέματος καὶ τῶν χαρακτήρων γενικὰ μιᾶς ὁλόκληρης τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδη, συγκεκριμένα τῆς *Αἴνης*, παρατηρεῖται στὴν ὁμώνυμη κωμωδία, πιθανότατα τοῦ Εὐβούλου, μὲ βάση κυρίως παραστάσεις σὲ τετρακτύα¹. Τὸ θέμα τοῦ *Αἰόλου* τοῦ Εὐριπίδη (οἱ ἀνόσιες σχέσεις δύο ἀδελφῶν, τοῦ Μακαρέα καὶ τῆς Κανάκης) παρωδεῖται στὴν ὁμώνυμη κωμωδία τοῦ Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 18 Κ.)².

Ἡ τάση νὰ παρωδοῦνται σκηνές ἀπὸ τὶς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη ἔχει τὴν ἀφετηρία της στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅπου διακωμωδοῦνται σκηνές ἀπὸ τὴν *Ἑλένη* καὶ τὴν *Ἀνδρομέδα* καὶ συνεχίζεται στὸν Μένανδρο. Στὸν *Σικυνώσιο*, γιὰ παράδειγμα, μιὰ σκηνὴ ἀντιστοιχεῖ στὴν ῥήση τοῦ ἀγγελιαφόρου ἀπὸ τὸν Ὁρέστη (πού, ὅπως μαρτυρεῖται, ἦταν ἡ πιὸ ἀγαπητὴ τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη στὴ μετακλασσικὴ ἐποχὴ): τὰ δραματικὰ πρόσωπα, ἡ Ἡλέκτρα καὶ ὁ Ὀρέστης, ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ καθημερινούς χαρακτήρες, ἓνα κορίτσι καὶ ἓνα σκλάβο, ἐνῶ ἡ δραματικὴ κατάσταση, πὺλ κορυφώνεται μὲ τὴ δίκη καὶ τὴ θανατικὴ καταδίκη τῶν τραγικῶν παιδιῶν τοῦ Ἀγαμέμνονα, ἐκχυδαίζεται σὲ φιλονικία πὺλ παίρνει τὴ μορφή παρωδίας δικαστικοῦ ἀγώνα. Ἐξάλλου οἱ *Ἐπιτρέποντες* τοῦ Μενάνδρου θυμίζουν τὴν πλοκὴ τοῦ *Ἰωνος* τοῦ Εὐριπίδη, ἐνῶ ἡ περίφημη σκηνὴ τῆς δαιτησίας στὴ μενάνδρεια αὐτὴ κωμωδία μοιάζει μὲ τὴ σκηνὴ τῆς ἀναγνώρισεως στὴν *Ἀλόπη* τοῦ Εὐριπίδη³.

Ἡ παρωδία τῆς Μέσης Κωμωδίας, ὅταν στρέφεται πρὸς τὸ μῦθο, παίρνει δύο μορφές: 1) μιμεῖται καὶ διακωμωδεῖ δημοφιλεῖς κλασσικὲς τραγωδίες καὶ ἰδιαίτερα, ὅπως εἶδαμε, τοῦ Εὐριπίδη· 2) ἀφορᾷ μυθολογικὰ πρόσωπα γενικὰ, ὅχι συγκεκριμένους ἥρωες μιᾶς γνωστῆς τραγωδίας. Τὰ μυθολογικὰ αὐτὰ πρόσωπα παρουσιάζονται ὡς χαρακτήρες τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ δροῦν μέσα σὲ ἓνα μῦθο πὺλ ἔχει τελείως διαστραφεῖ⁴. Εἶναι ἡ βαθμιαία μετὰβαση ἀπὸ τὴ μυθολογικὴ κωμωδία στὸ ἀστικὸ δράμα. Καὶ ἡ ἄλλη μορφή τῆς κωμωδίας, ἡ πολιτικὴ κωμωδία, ἡ ὁποία μαζὶ μὲ τὴ μυθολογικὴ ἦταν ἐνσωματωμένη στὸ ἔργο τοῦ

βοηθεῖ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου λίγο μετὰ τὸ 380 π.Χ.· βλ. καὶ Webster, *CQ* NS 2 (1952) 15, Edmonds, τ. II, σ. 642.

1. Trendall καὶ Webster, *Illustrations of Greek Drama*, IV. 9, Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σ. 85.

2. Βλ. παραπάνω, σ. 684.

3. Πρβλ. Webster, *The Tragedies of Euripides*, σ. 94, καὶ γιὰ τὴ πλούσια βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα αὐτό, βλ. *Studies*, σ. 33 σημ. 6.

4. Ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἤδη εἶχε τονισθεῖ ἡ κλίση τῆς Μέσης Κωμωδίας γιὰ τὴν παρωδία τῶν παραδεδομένων μύθων μὲ ἀντίστοιχη μείωση τοῦ πολιτικοῦ σκόμματος: Πλατώνιος, *Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν* 11 (στοῦ Kaibel, *CGF*, τ. I, σ. 5).

Ἀριστοφάνη, ἐξελίχθηκε, ὅπως θὰ παρατηρηθεῖ παρακάτω¹, σὲ ἀστικό δράμα.

Τοὺς μυθολογικοὺς χαρακτηῖρες ἡ Μέση Κωμωδία τοὺς προσάρμοζε σὲ καθημερινὲς καταστάσεις μέσα σὲ μιὰ γενικὴ τάση γιὰ ἀληθοφάνεια καὶ ρεαλισμό. Ἐτσι ὁ Πέλοψ (Ἀντιφάνη *Οἰνόμαος* ἢ *Πέλοψ* ἀποσπ. 172 K.) φαίνεται νὰ περιγράφεται σὰν ἓνας ξένος ἀνατολίτης, ποὺ παραπονιέται γιὰ τὰ φτωχικὰ γεύματα στὴν Ἀθήνα, τὰ τόσο ἀντίθετα ἀπὸ τὰ πλουσιοπάροχα τῆς Ἀνατολῆς. (Ἐκεῖ ὁ μάγειρος εἶχε παραθέσει στὸν Μεγάλῳ Βασιλέα μιὰ ὀλόκληρη ψιτὴ καμήλα!) Κάποιοι στὸν *Δόλωνα* τοῦ Εὐβούλου (ἀποσπ. 30 - 31 K.) εἶναι τόσο παχὺς ποὺ μὲ δυσκολία δένει τὰ παπούτσια του καὶ δὲν πλένει ποτὲ τὰ πιάτα του γιὰτὶ τὰ καθαρίζει τέλεια ὅταν τρώει². Παρόμοια ὁ Ἡρακλῆς εἶναι ἓνα πρότυπο καλοφαγᾶ στὴν κωμωδία: παχὺς καὶ λαίμαργος παριστάνεται στίς τερρακόττες, ὅπως σὲ ἐκεῖνες ἀπὸ τὴν *Αὔγη* ποὺ ἀναφέραμε πρὶν³, ἐνῶ ἄλλοῦ (Ἄλεξη *Λίνος* ἀποσπ. 135 K.) παρουσιάζεται νὰ διαλέγει ἀπὸ ὅλα τὰ βιβλία τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Λίνου ἓνα βιβλίον μαγειρικῆς. Ὁ Οἰδίπους, ἡ κάποιος ἄλλος συνδεδεμένος μὲ τὸ μῦθον του, (Εὐβούλου *Οἰδίπους* ἀποσπ. 72 K.)⁴ γίνεται ἓνα παράσιτον ποὺ καταριέται ὅσους παραθέτουν δεῖπνον σὲ φίλους ἢ ξένους καὶ μετὰ τοὺς ζητοῦν νὰ πληρώσουν γι' αὐτό. Ἡ Λακῖλαψ, τὸ φοβερὸ σκυλὶ ποὺ συνδέεται μὲ τὸ μῦθον τῆς Προκρίδος⁵, ἀπεικονίζεται σὰν ἓνα χαϊδεμένο σκυλάκι τοῦ σαλονιοῦ (Εὐβούλου *Προκρίς* ἀποσπ. 90 K.). Ὁ Ὀρέστης καὶ ὁ Αἰγισθος, παραδοσιακοὶ ἐχθροί, ἀποχωρίζονται σὰν νὰ ἦταν οἱ καλύτεροι φίλοι (Ἀριστ. *Ποιητ.* 1453 α 36 - 39, ἀπὸ ἄγνωστο δράμα). Μιὰ τέτοια κατάληξη ἀντανάκλα τὴν παρατήρηση τοῦ ἀρχαίου Σχολιαστῆ⁶, ὅτι ἡ Κωμωδία τελειώνει σὲ

1. σσ. 700 κ. ἐξ.

2. Οἱ Kock (*ad loc.*), Webster (*Studies in Later Greek Comedy*, σ. 85) κ.ἄ., ὑπέθεσαν ὅτι ὁ ὁμιλῶν στὸ ἀποσπ. 30 εἶναι ὁ Δόλων. Μπορεῖ ὅμως νὰ ὁμιλεῖ καὶ ἄλλο πρόσωπον τῆς κωμωδίας, ὅπως π.χ. ἓνας δοῦλος (πρβλ. Hunter, *Eubulus, The Fragments*, σ. 123, καθὼς καὶ τίς σημ. τοῦ Meineke καὶ Kock στὸ ἀποσπ. 31, τοῦ ὁποίου τὰ λόγια ἀποδίδουν σὲ δοῦλον). Αὐτὸ ὅμως ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ἡ παραμόρφωση τοῦ μυθολογικοῦ ὕλικου, ἡ ὁποία διακρίνεται σαφῶς εἴτε οἱ ὁμιλοῦντες εἶναι βασικοὶ ἥρωες τῆς κωμωδίας εἴτε δευτερεύοντα πρόσωπα.

3. σ. 695.

4. Ὁ Meineke, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν Kock, διεῖδε κωμωδίαν τοῦ Εὐριπίδου μὲ βάση παρόμοιον ἀπόσπασμα ἀπὸ κωμωδίαν τοῦ Διφίλου (*Συνωρίς* ἀποσπ. 73. 6 - 9 K.). Εἶναι ὅμως ἀμφισβητήσιμο ἂν ὁ στ. 5 τοῦ ἀποσπ. ἀπὸ τὸν *Οἰδίποδα* τοῦ Εὐβούλου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Εὐριπίδην, ὅπως πρότεινε ὁ Meineke *FCG*, 3, 241.

5. *Ἐπίγονοι* ἀποσπ. 2 Allen, Ὁβιδ. *Met.* 7, 754, *Ἐγιν. fab.* 189. Rose.

6. Σχολ. Εὐρ. Ὁρ. 1691: «Ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἡ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδάς καὶ διαλλαγάς».

συμφιλίωση. Κωμωδίες του Ἀριστοφάνη, όπως ἡ *Λυσιστράτη*, οἱ *Θεσμοφοριάζουσες* καὶ ὁ *Πλοῦτος*, ἐπιβεβαιώνουν τὴ διαπίστωση αὐτή.

Ἀντὶ γὰρ τὴν Πηνελόπη, εἶναι προφανῶς ὁ Ὀδυσσεύς ποὺ ὑφαίνει στὸν ἀργαλειό, ὅπως δείχνει καὶ ὁ τίτλος (*Ἀλέξη Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων ἀποστ.* 155 K.). Μὲ μιὰ παρόμοια πνευματώδη ἀναστροφή τῶν παραδοσιακῶν ρόλων, ὁ Αἴας, ἑντρομος, γὰρ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν ἐπίθεση τῆς Κασσάνδρας (κατὰ τὸν παραδεδομένο μῦθο, ὁ Αἴας ἐπιχείρησε νὰ βιάσει τὴν Κασσάνδρα στὸ ἱερὸ τῆς Ἀθηνᾶς στὴν Τροία), τρέχει νὰ βρεῖ καταφύγιο στὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς (ἀγγεῖο ἀπὸ τὴν Villa Giulia, Ρώμη)¹. Πρόκειται γὰρ μιὰ ἀπὸ τὶς γνωστότερες ἀπεικονίσεις μυθολογικῆς παρωδίας καὶ εἶναι πιθανὸ νὰ ἀναφέρεται σὲ σύγχρονη κωμωδία. Σὲ ἄλλο ἀγγεῖο ἐπίσης ἀπὸ τὴν Ἰταλία², ἀντὶ γὰρ τὴν Ἀντιγόνη, ἓνας ἡλικιωμένος ἄνδρας, μεταμφιεσμένος σὲ γυναῖκα, ὁδηγεῖται ἐμπρὸς στὸν Κρέοντα.

Ἡ Μέση Κωμωδία φαίνεται νὰ συνεχίζει καὶ νὰ ἀναπτύσσει μιὰ τάση ποὺ εἶχε ἀρχίσει ἤδη τὸν 5ο αἰώνα. Γνωστότερο παράδειγμα εἶναι ὁ Διονυσολέξανδρος³ τοῦ Κρατίνου, ποὺ ἦταν παρωδία τῆς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Πάρι-Ἀλέξανδρο. Ἡ παραμόρφωση αὐτὴ τῆς μυθολογικῆς παραδόσεως καὶ ἡ μετατροπὴ τῶν μυθολογικῶν προσώπων σὲ grotesque χαρακτῆρες τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἀποτελεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μας, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἐξελίξεις στὸ χῶρο τῆς μετακλασσικῆς κωμωδίας.

Ἡ μυθολογικὴ κωμωδία τῆς ἀρχῆς τοῦ 4ου αἰώνα, μὲ τὴ μεταφορὰ τοῦ ἥρωικοῦ μύθου στὴν καθημερινὴ πραγματικότητα, δημιούργησε μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα στὸ σοβαρὸ δράμα τοῦ 5ου αἰώνα, ποὺ βασιζόταν στὴ μυθολογικὴ παράδοση, καὶ τὸ ἐλαφρὸ δράμα τοῦ 4ου καὶ 3ου π.Χ. αἰώνα, ποὺ εἶχε θέματα καὶ χαρακτῆρες παρμένους ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωή.

Πολλοὶ τίτλοι δραμάτων ἀντανακλοῦν τὸ αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον τῆς Κωμωδίας γὰρ καταστάσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ προαγγέλλουν τὴ Νέα Κωμωδία. Γιὰ παράδειγμα, ἀναφέρουμε τίτλους ἔργων ποὺ σώζονται ἀπὸ τοὺς 3 βασικότερους ποιητὲς τῆς Μέσης Κωμωδίας: *Πάμφιλος*, *Πορνοβοσκός*, *Σκυτεὺς*, *Στεφανοπόλιδες*,

1. M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theater*², εἰς. 494. Γιὰ τὸ μῦθο βλ. P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie*, σ. 80a.

2. Bieber, ὁπ. π., εἰς. 490, μὲ ὅλες τὶς σχετικὲς πληροφορίες· πρβλ. M. Gigante, *Il teatro in magna Grecia*, Napoli 1971, σ. 22.

3. Γιὰ τὸν Διονυσολέξανδρο βλ. J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971, σσ. 6 - 24, καὶ R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. IV, σσ. 140 - 147 (μιὰ προσεγμένη πρόσφατη ἐκδοση τῶν σωζόμενων ἀποσπασμάτων).

Τίτθαι, Κλεψύδρα, Νάννιον, Νεοττίς, Χρυσίλλα τοῦ Εὐβούλου (οἱ τρεῖς τελευταῖοι τίτλοι ἀφοροῦν ἐταῖρες). *Ἀγροῖκοι, Ἀκέστρια, Ἀκοντιζομένη, Ἀλείπτρια, Ἀλιενομένη, Ἀρπαζομένη, Γάμος, Δίδυμοι, Δυσέρωτες, Ἐπικλήρος, Κηπουρός, Κιθαριστής, Κιθαρωδός, Μισοπόνηρος, Νεοττίς, Παιδεραστής, Παράσιτος, Παρεκδιδόμενη, Ὑδρία, Χρυσίς* (ἢ Χρῦσις) τοῦ Ἀντιφάνη· *Ἀγροῖκοι, Ἀντερῶν, Κατηφόρος, Κιθαρίστρια, Σαμία, Φαρμακομάντις, Φιαληφόρος* τοῦ Ἀναξανδρίδῃ. Ὅρισμένοι ἀπὸ τοὺς τίτλους αὐτοὺς ἀναφέρονται σὲ καθημερινὰ ἐπαγγέλματα, ὅπως *Ἀκέστρια, Κιθαρωδός, Σκυτεὺς*.

Μοτίβα ποὺ ἀναφέρονται σὲ ἐταῖρες, συμπόσια, τροφές, αἰνίγματα, ἀντανάκλουν τὰ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα τοῦ Ἀθηναίου, ὁ ὅποιος, ὅπως ἀναφέρθηκε, διέσωσε ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τῆς Μέσης Κωμωδίας καὶ τῆς τραγωδίας τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Τέτοια θέματα εἶχε εὐκαιρικὰ θίξει καὶ ἡ Ἀρχαία, ἀλλὰ στὴ Μέση καὶ τὴ Νέα Κωμωδία ἡ χρησιμοποίησή τους ἐνισχύθηκε καθὼς ἐξασθενοῦσε τὸ πολιτικὸ σκῶμμα.

Πρὸς τὸ τέλος τῆς Μέσης Κωμωδίας, ἀνάμεσα στὸ 350 καὶ 320 π.Χ., συνεχῶς ἐλαττώνονται οἱ τίτλοι ποὺ ὀδηγοῦν σὲ δράματα μὲ μυθολογικὸ περιεχόμενο. Ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῆς ἐποχῆς, ὁ Εὐβουλος, σύμφωνα μὲ ὅ,τι μαρτυρεῖται, φαίνεται νὰ εἶχε συνθέσει τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ κωμωδιῶν ποὺ παρωδοῦσαν γνωστοὺς μύθους ἢ τραγωδίες, κυρίως τοῦ Εὐριπίδῃ¹.

Ἡ συνεχὴς παρακμὴ τοῦ μυθολογικοῦ στοιχείου στὴ Νέα Κωμωδία φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι κανένας τίτλος τοῦ Μενάνδρου δὲν ὀδηγεῖ σὲ παρωδία μύθων, ἐνῶ ἐλάχιστες εἶναι οἱ πιθανὲς περιπτώσεις γιὰ τὸν Φιλήμονα καὶ τὸν Δίφιλο².

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἀστικοῦ δράματος συντελέσθηκε προοδευτικὰ: ἡ ἐλάττωση τοῦ χορικοῦ λυρισμοῦ, ἡ καθαρὴ καὶ σαφὴς διαγραφὴ χαρακτῆρων (σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς χονδροειδεῖς μορφές τῆς μυθολογικῆς κωμωδίας), ἡ ὑποχώρηση τοῦ πολιτικοῦ στοιχείου καὶ ἡ ἐξασθένηση τοῦ προσωπικοῦ σκώμματος ἦταν βασικοὶ συντελεστὲς γιὰ τὴ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ λογοτεχνικοῦ εἴδους. Ἡ κωμωδία ξέφευγε ἔτσι ἀπὸ τὴ μορφή ποὺ τῆς εἶχε δώσει ὁ Ἀριστοφάνης καὶ προσέγγιζε περισσότερο τὴν τραγωδία.

Ἡ ἐπίδραση τῆς τραγωδίας στὴν κωμωδία ξεκίνησε στὴν περίοδο τῆς μυθο-

1. Τίτλοι ἔργων τοῦ Εὐβούλου, ἐνδεικτικοὶ γιὰ τὴ διττὴ αὐτὴ διακωμώδηση, εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: *Ἀγχίσης, Ἀμάλθεια, Ἀντιόπη, Αἶγλη, Βελλεροφόντης, Γανυμήδης, Γλαῦκος, Λαίδαλος, Δανάη, Δευκαλίων, Δόλων, Εὐρώπη, Ἰξίον, Ἴων, Κέκρωπες, Λάκωνες* ἢ *Λήδα, Μήδεια, Μυσοί, Ναυσικάα, Εὐθός, Ὀδυσσεὺς* ἢ *Πανόπται, Οἰδίπους, Οἰνόμαος* ἢ *Πέλοψ, Πρόκρις, Προσυνσία* ἢ *Κύνος, Σεμέλη* ἢ *Διώνυσος, Τιτᾶνες, Φοῖνιξ*.

2. *Ἡρώες, Μυρμηδόνες καὶ Παλαμήδης* τοῦ Φιλήμονα· *Δαναΐδες, Ἐκάτη, Ἡρακλῆς, Θησεύς, Λήμνιοι καὶ Πελοπιδες* τοῦ Διφίλου.

λογικῆς κωμωδίας, ὅπως εἶδαμε, μὲ παρωδία σκηνῶν τῆς τραγωδίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, ἡ μυθολογικὴ κωμωδία δανείσθηκε, ὅπως παρατηρήθηκε πρὶν, ἀπὸ τὴν τραγωδίαν, καὶ κυρίως ἀπὸ τὰ μελοδραματικὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη, θέματα (ἐρωτικὸ στοιχεῖο) καὶ δραματικὴ τεχνικὴ (ἀφηγηματικὸ πρόλογο, σύνθετη πλοκὴ, μὲ ἀναγνώριση κυρίως ἀπὸ ἐξωτερικὰ σημεῖα καὶ εὐτυχισμένο τέλος, μέσα σὲ καθορισμένα ὅρια χρόνου καὶ τόπου δράσεως). Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ βαθμιαῖα μετουσιώθηκαν καὶ ἀναπτύχθηκαν μέσα στὴ δομὴ τῆς κωμωδίας, πού μὲ τὴ σειρά της ἔχανε τὸ μυθολογικὸ χαρακτῆρα της καὶ ἀπέβαινε ἀστικὸ δράμα, ὅπως τὸ ξέρουμε ἀπὸ τὴ Νέα Κωμωδία.

Ἡ Νέα Κωμωδία μπορεῖ ὀρθὰ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνα παράγωγο μιᾶς ἀρκετὰ μακρᾶς συγκλίσεως ἀνάμεσα στὴν Τραγωδίαν καὶ τὴν Κωμωδίαν.

Ἡ ἀνέυρεση κοινῶν στοιχείων στὸ θέμα, καὶ κυρίως στὴ σύνθεση, ἀνάμεσα στὴν τραγωδίαν ἰδίως τοῦ Εὐριπίδη, στὶς μελοδραματικὲς συνθέσεις τοῦ 4ου αἰῶνα¹ καὶ στὴ Μέση καὶ Νέα Κωμωδία βοηθοῦν νὰ γεφυρωθεῖ σημαντικὰ τὸ κενὸ πού χώριζε δύο ἀπὸ τίς πιὸ βασικὲς μορφές τῆς δραματικῆς τέχνης: τὸν Εὐριπίδην καὶ τὸν Μένανδρον. Ἡ ἐντόπιση τῶν κοινῶν ἐξελιξέων στὴν τραγωδίαν καὶ κωμωδίαν τοῦ 4ου αἰῶνα συνδέει σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τίς δύο αὐτὲς σημαντικότερες περιόδους τῆς δραματικῆς δημιουργίας.

Β. 2. Ἱστορικὰ Θέματα

α) Τραγωδία

Παράλληλα μὲ τὰ μυθολογικὰ θέματα παρατηροῦμε τόσο στὴν τραγωδίαν τοῦ 4ου αἰῶνα ὅσο καὶ στὴ Μέση Κωμωδία μία προτίμηση γιὰ δραματοποίηση ἱστορικῶν γεγονότων, γιὰ ἱστορικὰ δράματα.

Στὴν τραγωδίαν κύριος ἐκπρόσωπος τῆς τάσεως αὐτῆς εἶναι ὁ Μοσχίων, τοῦ ὁποίου ἡ ἀκμὴ τοποθετεῖται στὸν 4ο ἢ 3ο π.Χ. αἰῶνα². Στὸν *Θεμιστοκλῆ* ὁ Μοσχίων πραγματεύεται ρητὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δραστηριότητα τοῦ ἑνδοξοῦ πολιτικοῦ, πού δὲν εἶχε ἀπασχολήσει τοὺς τραγικούς τοῦ 5ου αἰῶνα. Ὁ Αἰσχύλος στοὺς *Πέρσες* εἶχε εὐλογα ἀποφύγει καὶ νὰ κατονομάσει ἀκόμη μιὰ τόσο σύγχρονη μὲ αὐτὸν προσωπικότητα.

Ὁ θάνατος τοῦ Ἀλεξάνδρου, τοῦ διαβόητου τυράννου τῶν Φερῶν, πιθανότατα ἦταν τὸ θέμα τῆς τραγωδίας τοῦ Μοσχίωνα *Φεραῖοι*, ἀπὸ τὴν ὁποία φαίνεται νὰ σώζονται τρία ἀποσπάσματα (3, 6, 7 N.²/Sn.). Τὸ δύο ἐξαίρουν τὸ σεβασμὸ

1. Βλ. παραπάνω, σ. 681.

2. Γιὰ μετάφραση καὶ ὑπομνηματισμὸ τῶν ἀποσπασμάτων του, βλ. *Studies*, κεφ. VI καὶ *passim*.

και την τιμή που οφείλεται στους νεκρούς και το τρίτο αναφέρεται στην εξέλιξη του πολιτισμού. Το τελευταίο αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον γιατί συνδυάζει, σε μορφή μικρής φιλοσοφικής πραγματείας, παραδοσιακές και νεωτεριστικές ιδέες για την ανθρώπινη πρόοδο στον υλικό και ήθικό τομέα¹.

Ἐξάλλου, ὁ βασιλιάς τῆς Καρίας Μάσσωλος (377 - 353 π.Χ.) ἦταν ὁ ἥρωας τραγωδίας τοῦ Θεοδέκτη, τραγικοῦ καὶ ρήτορα τοῦ 4ου αἰώνα. Ἡ Ἑξαγωγή, ἔργο τοῦ Ἑβραίου Ἐξεκίηλ γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωϋσῆ καὶ τὴν ἔξοδο τῶν Ἰσραηλιτῶν, καθὼς καὶ τὸ παπυρικὸ ἀπόσπασμα ποὺ πραγματεύεται τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο ἱστορία τοῦ Γύγη καὶ τοῦ Κανδαύλη², φανερώνουν ὅτι ἡ σύνθεση ἱστορικῶν δραμάτων συνεχίστηκε στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ.

β) Κωμωδία: Διακωμώδηση προσώπων καὶ καταστάσεων

Πολιτικοὶ καὶ ρήτορες

Μιὰ βασικὴ διαφορὰ, πολὺ γενικὰ διατυπωμένη, ἀνάμεσα στὴν Ἀρχαία καὶ τὴ Νέα Κωμωδία εἶναι ὅτι ἡ πρώτη ἀπεικόνιζε τὸν κωμικὸ ἥρωα σὲ συνάρτηση μὲ τὸ εὐρύτερο πολιτικὸ του πλαίσιο, μέσα στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς του, ἐνῶ ἡ δευτέρη τὸν σκιαγραφοῦσε μέσα στὸ στενὸ κοινωνικὸ του περιβάλλον τονίζοντας τίς σχέσεις του μὲ τὴν οἰκογένεια καὶ τοὺς φίλους του, χωρὶς πολιτικὲς προεκτάσεις.

Ἀντίθετα ὅμως μὲ τὴ Νέα, στὴν περίοδο τῆς Μέσης Κωμωδίας γράφονταν ἀκόμη δράματα γύρω ἀπὸ σύγχρονες προσωπικότητες τῆς πολιτικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς, οἱ ὁποῖες ὅμως συχνὰ δὲν ἦταν, ὅπως στὴν ἀρχαία Κωμωδία, στενὰ συνδεδεμένες μὲ τὴν ἀθηναϊκὴ πολιτεία³. Ἔτσι ἡ ἱστορικὴ πραγματικότητα ἀναμείχθηκε μὲ τὴ φαντασία γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ καὶ πάλι ἓνα σκοπὸ: τὴν παρωδία.

Ἡ παρωδία τοῦ εἴδους αὐτοῦ εἶχε ὡς στόχους: 1) ἀπευθείας μεμονωμένα ἄτομα ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς πολιτικῆς, καὶ πέραν τῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως ὁ Φίλιππος τῆς Μακεδονίας καὶ ὁ Διονύσιος, ὁ τύραννος τῆς Σικελίας, τῆς ρητορικῆς, ὅπως ὁ Δημοσθένης καὶ ὁ Ὑπερείδης, καὶ τῆς φιλοσοφίας, ὅπως ὁ Πλάτων καὶ οἱ

1. Τὸ ἀπόσπασμα (6 N.²/Sn.) ἔχει μελετηθεῖ ἀπὸ τὴν Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, *CQ* 31 (1981) 411-17. Τὸ ἀποσπ. 3 N.²/Sn. ἀποδίδεται μὲ βεβαιότητα στοὺς *Φεραίους*, γιὰ τοὺς *Φεραίους* γενικὰ βλ. *Studies*, σσ. 105-121 καὶ *passim*.

2. *POxy.* 23. 2382, Snell, *TrGF* 128. Γιὰ τὴν πλούσια βιβλιογραφία πάνω στὸ παπυρικὸ αὐτὸ κείμενο βλ. *Studies*, σ. 18 σημ. 2, καὶ τώρα ἐπίσης Kannicht - Snell, *TrGF*, vol. 2, adesp. F 664. Γιὰ τὴν Ἑξαγωγή τοῦ Ἐξεκίηλ βλ. τὴν πρόσφατη ἔκδοση τοῦ H. Jacobson, Cambridge 1982.

3. Πρβλ. παραπάνω, σ. 691.

Πυθαγόρειοι· 2) πολιτικά γεγονότα και καταστάσεις από τη σύγχρονη καθημερινή ζωή.

Παραδοσιακά το πολιτικό σκῆμμα ἀνήκει στην κωμωδία του 5ου αιώνα. Πρέπει όμως να τονισθεῖ ἡ διάκριση ποὺ ἔκαμε ὁ Ἀριστοτέλης (*Ῥθ. Νικομ.* 4. 8, 1128 α 22) ἀνάμεσα στην αἰσχρολογία τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας καὶ τὴν ὑπόνοια (τὸν ὑπαινιγμὸ) τῆς Μέσης Κωμωδίας· ἢ, ὅπως μαρτυρεῖται ἄλλοῦ¹, στην φανερώς ἐπίθεση τῆς Ἀρχαίας καὶ τὴν αἰνιγματωδῶς ἐπίθεση τῆς Μέσης Κωμωδίας. Ἡ λεπτὴ σάτιρα, ποὺ βασίζεται στὸν εὐγλωττο ὑπαινιγμὸ, ἔχει ἀντικαταστήσει τὴν ἰσχυρὴ καὶ πολλὰς φορὲς βωμολόχο διακωμώδηση τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας.

Τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ Μέση Κωμωδία δείχνουν ἐπίσης ὅτι ἡ ἐλευθεριότης τῆς ἀριστοφάνειας γλώσσας ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ λεξιλόγιο κομψότερο, φυσικό, ποὺ μιμεῖται τὴ διάλεκτο τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν πρώτη κατηγορία πολιτικῆς παρωδίας, τὴν παρωδία πολιτικῶν προσώπων, πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι, ἐπειδὴ πολὺ συχνὰ ἡ διακωμώδηση ἀφορᾷ στοιχεῖα τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τῶν πολιτικῶν ἀνδρῶν, ἄγνωστα σὲ μᾶς σήμερα, εἶναι δύσκολο νὰ βρεθεῖ καὶ ὁ ἀκριβὴς στόχος τῆς παρωδίας.

Ὁ κωμικὸς ποιητὴς τοῦ 4ου αἰῶνα συνήθως διακωμωδοῦσε πολιτικούς ποὺ ἀνῆκαν σὲ ἀντίθετη μὲ αὐτὸν παράταξη. Ὅχι σπάνια ὅμως τὸ σκῆμμα στρεφόταν ἐναντίον πολιτικοῦ ποὺ εἶχε τίς ἴδιες πολιτικὲς πεποιθήσεις μὲ τὸν ποιητὴ. Ὁργὴ ἢ ἄκρος κυνισμὸς ἐκφραζόταν κυρίως ἐναντίον προσώπων ποὺ δὲν εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὴν πολιτικὴ, ἀλλ' ἀποτελοῦσαν χαρακτηριστικούς τύπους τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς, ὅπως οἱ ἰχθυοπῶλες, οἱ ἐταῖρες (ἀλλὰ καὶ οἱ νόμιμες σύζυγοι), οἱ παιδεραστές, οἱ παράσιτοι² κ.τ.λ.

Σὲ παρωδία συγχρόνων πολιτικῶν προσώπων ὁδηγοῦν τίτλοι ἔργων ἀπὸ τὴ κωμωδία, ὅπως ὁ *Κινησίας*³ τοῦ Στράττη καὶ ὁ *Διονύσιος* τοῦ Εὐβούλου. Ὅπως

1. Πρβλ. Σχολ. Διον. Θρακ. XVIIIa. 32 Koster «... τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμωδία· καὶ ἡ μὲν καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα, ἡ δὲ μέση αἰνιγματωδῶς, ἡ δὲ νέα μὴδ' ὅλως τοῦτο ποιούσα πλὴν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων».

2. Ἀντιφ. ἀποσπ. 26, 125, 159, 161, 206 K., Ἀλεξ. ἀποσπ. 16, 125, 126, 200 K., Ἀμφ. ἀποσπ. 30 K. (ἰχθυοπῶλες)· Ἀντιφ. 26, Ἀμφ. 23, Ἀναξίλα 22 (ἀναφέρονται πασίγνωστες ἐταῖρες), Τιμοκλ. 14, 25 (ἐταῖρες)· Ἀντιφ. 251 - 253, Ἀναξανδρ. 52, Ἀλεξ. 92, 167, 262 (νόμιμες σύζυγοι). Ὑόγος τῶν γυναικῶν καὶ τοῦ γάμου ἀπηχεῖται καὶ σὲ ἀποσπάσματα τῆς τραγωδίας τῆς ἐποχῆς αὐτῆς (*Studies*, σσ. 150 κ.ἐξ.). Εὐβ. 120. 7, 130, Τιμοκλ. 25, 30, Ἀλεξ. 3 (παιδεραστές)· Ἀντιφ. 199, Ἀναξίλα 31, Ἀλεξ. 47, 77, 168, 183, 210, 227, Τιμοκλ. 9, 10, 17, 21, Τιμοθ. 1 (παράσιτοι)· πρβλ. Lever, ὅπ. π., σσ. 171 κ. ἐξ., 173 κ. ἐξ.

3. Διθυραμβικὸς ποιητὴς (γύρω στὸ 450 - 390 π.Χ.), γνωστὸς ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὸν Λυσία. Ὁ Στράττης διακωμωδεῖ τὴν ἀσέβεια καὶ τὴν ποίηση τοῦ *Κινησία* (ἀποσπ. 19, 15 K., ἀντίστοιχα).

είναι γνωστό, ὁ Διονύσιος ἔγραψε τραγωδίες¹ γιὰ τὶς ὁποῖες «ἐφρόνει μεῖζον ἢ ἐπὶ τῷ τυραννεύειν» (Φίλοστρ. Β. Σοφ. Ι 500). Στὰ ἀποσπάσματα τοῦ Εὐβούλου προσωπικὸ σκῶμμα ἀφορᾷ ἐπίσης τὸν Καλλίστρατο (Ἀντίοπη² ἀποσπ. 11, Σφιγγοκαρίων ἀποσπ. 107 Κ., ἔργα ποὺ γράφτηκαν γύρω στὸ 370 - 360 π.Χ.)³, διαπρεπὴ πολιτικὴ φυσιογνωμία τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁴, ἡ ὁποία διακωμωδεῖται καὶ ἀπὸ τὸν Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 300 Κ.) καὶ τὸν Ἀλεξανδρίδην (Πόλεις ἀποσπ. 30 Κ.). Στους Ὅμοιους τοῦ Ἐφίππου (ἀποσπ. 16 Κ.) τὰ πυρὰ στρέφονται ταυτόχρονα ἐναντίον (πάλι) τοῦ Διονυσίου τοῦ τυράννου, τοῦ Κότυος καὶ τοῦ γνωστοῦ ὑποκριτοῦ τραγωδιῶν Θεοδώρου. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ βοηθεῖ τὴ χρονολόγησιν τῶν Ὅμοιων γύρω στὸ 370 π.Χ.⁵.

Τίτλοι ἀπὸ τὴ Μέση Κωμωδία γενικὰ δείχνουν ὅτι ἔργα μὲ πολιτικὲς νύξεις γράφτηκαν κυρίως στὶς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁶, χωρὶς ὅμως νὰ σταματήσουν οἱ πολιτικοὶ ὑπαινιγμοὶ στὴν κωμωδία μέχρι τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ⁷.

Ἀναφορικὰ μὲ τὸ μεγάλο γεγονὸς τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰῶνα, τὴ διαμάχη δηλ. ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴ Μακεδονία, οἱ κωμικοὶ ποιητές, ὅσο δείχνουν οἱ ὑπάρχουσες μαρτυρίες, διακρίνονταν, θὰ λέγαμε, σὲ φιλιππίζοντες, αὐτοὺς ποὺ συμπαθοῦσαν τὸν Φίλιππο, καὶ ἀντιφιλιππίζοντες.

Ἀπευθείας ἐπίθεσιν ἐναντίον τοῦ Φιλίππου ἐπιχειρεῖ ὁ Μνησίμαχος στὴν κωμωδία *Φίλιππος*, ποὺ γράφτηκε γύρω στὸ 345 π.Χ.⁸ (ἀποσπ. 7 Κ.): ὁ ἴδιος ὁ βασιλιάς τῆς Μακεδονίας ἢ κάποιος ἀπὸ τοὺς ὁπαδούς του καυχιέται ὅτι οἱ Μακεδόνες τρῶνε ξίφη καὶ καταπίνουν ἀναμμένα δαδιά, ἔχουν γιὰ προσκεφάλια ἀσπίδες

1. Γιὰ τὸν Διονύσιο ὡς δραματικὸ ποιητὴ βλ. C. O. Zuretti, *RFIC* 25 (1897) 529 - 57, A. Olivieri, *Dioniso* 13 (1950) 91 - 102, W. S u e s s, *RhM* 109 (1966) 299 - 318, Xanthakis-Karamanos, *Studies, passim*. Ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα τοῦ Διονυσίου τοῦ Εὐβούλου, διακωμώδησιν τοῦ χαρακτήρα τοῦ τυράννου αὐτοῦ ἀπηχεῖ τὸ ἀποσπ. 25 Κ. (βλ. καὶ Hunter, *ad loc.*).

2. Εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἐδῶ ἡ διακωμώδησιν πολιτικοῦ προσώπου μέσα στὸ μυθολογικὸ ὥρο τῆς Ἀντίοπης, μιᾶς ἀκόμη τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδου τὴν ὁποία παρωδεῖ ἡ Μέση Κωμωδία (βλ. παραπάνω, σ. 694).

3. Βλ. Webster, *CQ* N.S. 2 (1952) 15, Hunter, *ὅπ. π.*, σσ. 199 - 200.

4. Μαρτυρίες γιὰ τὸν Καλλίστρατον J. K. Davies, *Athenian Propertied Families* (Oxford, 1971) 277 - 78.

5. Πρβλ. Webster, *ὅπ. π.*, Edmonds, τ. II, σ. 643.

6. Ἡ ἀποκατάστασις τῆς δημοκρατίας τὸ 403 π.Χ. ὅπωςδῆποτε συνέβαλε σὲ αὐτό.

7. Παραδείγματα στοῦ Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σσ. 26 - 8, 37 - 49.

8. Edmonds, τ. II, σ. 645, Webster, *ὅπ. π.*, σ. 43.

καὶ θώρακες καὶ ἄλλα παρόμοια. Πρόκειται γιὰ τὸν τύπο τοῦ καυχηματῖα στρατιώτη (*Miles Gloriosus*), ποὺ εἶναι πολὺ γνωστὸς ἀπὸ τῆς Νέας καὶ τῆς ρωμαϊκῆς κωμωδίας¹ καὶ προεικονίζεται στὸν Λάμαχο, ὅπως αὐτὸς σκιαγραφεῖται στοὺς Ἀχαρνῆς τοῦ Ἀριστοφάνη². Ὁ χαρακτηρὴς τοῦ καυχησιάρη στρατιώτη ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλα ἀποσπάσματα ἀπὸ τῆς Μέσης Κωμωδίας: στὸ ἔργο *Στρατιώτης ἢ Τύχων* τοῦ Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 202 K.) ἓνας στρατιώτης διηγεῖται μὲ στόμφο τὶς ἐμπειρίες του ἀπὸ μιὰν ἐκστρατεία στὴν Κύπρο. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ τύπος τοῦ καυχησιάρη στρατιώτη συνδέεται συνήθως μὲ μακρινὲς ἐκστρατεῖες. Κωμωδία μὲ τίτλο *Στρατιώτης* ἔγραψε καὶ ὁ Ἀλεξίς (ἀποσπ. 209 K.)³.

Ὁ Φίλιππος καὶ ἡ μακεδονικὴ πολιτικὴ καυτηριάζονται σὲ ἓνα ἀρκετὰ μεγάλο ἀπόσπασμα (124 K.) ἀπὸ τὴν κωμωδίαν *Κροισιδεὺς ἢ Γάστρων* τοῦ Ἀντιφάνη: μέλη ἐνὸς ἐράνου⁴, δηλ. ὁμίλου ἀτόμων ποὺ συνεισέφεραν γιὰ ἓναν κοινὸ σκοπὸ, ὑπόσχονται, ὅπως ὁ Φίλιππος, ἀλλὰ τελικὰ δὲν καταβάλλουν τὴν εἰσφορά τους. Πρόκειται πιθανὸν γιὰ ὑπαινιγμὸ στὶς συνεχεῖς ἀνεκπλήρωτες ὑποσχέσεις τοῦ Φιλίππου νὰ ἐπιστρέψει τὴν Ἀμφίπολη στὴν Ἀθήνα. (Ὁ Φίλιππος πολιορκοῦσε καὶ κατέλαβε τὴν Ἀμφίπολη τὸ φθινόπωρο τοῦ 357).

Μισθοφόροι τοῦ Φιλίππου ποὺ εἶχαν στρατηγὸ τους τὸν Ἀδαῖο, τὸν διακωμωδούμενο ὡς Ἀλεκτρυόνα (παρωνύμιο γιὰ ὅσους καυχῶνται γιὰ ἀσήμαντα πράγματα), ἠττήθηκαν ἀπὸ τὸν Χάρητα τὸ 354/53. Τὸ γεγονὸς ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 303 K., παρὰ Ζηνοβίω 6, 34) καὶ θριαμβευτικὰ ἀπὸ τὸν Ἡρακλείδη (*Kock CAF*, τ. II, σ. 435): «Ἀλεκτρυόνα τὸν τοῦ Φιλίππου παραλαβὼν/ἀωρὶ κοκκίζοντα καὶ πλανώμενον/κατέκοψεν· οὐ γὰρ εἶχεν οὐδέπω λόφον./ἓνα κατακόψας μάλα συχνοὺς ἐδείπνισεν/ Χάρης Ἀθηναίων τόθ', ὡς γενναῖος ἦν».

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Φίλιππο, καὶ ὁ Φιλοκράτης, ὁ κύριος ἐμπνευστὴς τῆς εἰρήνης

1. Γνωστότερο ἔργο εἶναι ὁ *Miles Gloriosus* τοῦ Πλάτου, τοῦ ὁποῦ τοῦ πρότυπο ἀνάγεται πιθανότατα στὴν περίοδο ἀκμῆς τῆς Νέας Κωμωδίας (336 - 250 π.Χ.): βλ. M. Hammond *et al.*, T. M. Plauti, *Miles Gloriosus*, Harvard University Press, 1963, σ. 24. Στὴ Νέα Κωμωδία οἱ τύποι τοῦ μάγειρου (A. Giannini, *La figura del cuoco nella commedia Greca*, *Acme* 13, 1960, 135 - 216), τοῦ παρασίτου καὶ τοῦ στρατιώτη ἀπαντοῦν συνεχῶς, συχνὰ μάλιστα καὶ μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα. Γιὰ τὸν στρατιώτη στὸν Μένανδρο βλ. Webster, *Studies in Menander*, σ. 113 καὶ σημ. 3, σσ. 148, 164. Ὁ καυχησιάρης στρατιώτης στὴν παραδοσιακὴ του μορφή ἀπαντᾷ στὸν Κόλακα τοῦ Μενάνδρου.

2. F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie*, σ. 401. Παλαιότερη ἐργασία γιὰ τὸν τύπο τοῦ καυχησιάρη στὴν κωμωδία εἶναι τοῦ O. Ribbeck, *Alazon*, Leipzig 1882.

3. Βλ. παρακάτω, σ. 705 καὶ σημ. 1.

4. Ἐρανός, στὴν ἀρχικὴ σημασία τῆς λέξης, ἦταν δεῖπνο, συμπόσιο, γιὰ τὸν ὅποιο ὅσοι συμμετεῖχαν κατέβαλαν συνεισφορά. Γενικὰ ἔρανος λέγεται κάθε συνεισφορά.

μέ τους Μακεδόνες, διακωμωδεῖται ἀπὸ τὸν Εὐβουλο (ἀποσπ. 119 K.) ὡς ἓνα ἐξαιρετικὰ λαίμαργο παράσιτο.

Παράλληλα, σκώμματα τῶν ἐχθρῶν τοῦ Φιλίππου ὑπάρχουν πολλά: ἓνα πρόσωπο στὸν *Παραλυτρούμενο* τοῦ Σωτάδη (ἀποσπ. 3, σ. 449 K.) ἐπιτίθεται στὸν Κρωβύλο ποὺ ἦταν τὸ παρατσούκλι τοῦ Ἡγησίππου, φανατικοῦ ἀντι-Φιλιππικοῦ καὶ φίλου τοῦ Δημοσθένη¹. Ἐνας ἄλλος ἐχθρὸς τοῦ Φιλίππου, ὁ Πολύευκτος ὁ Σφήττιος², φαίνεται νὰ σατιρίζεται στὴν ὁμώνυμη κωμωδία τοῦ Ἡνιόχου (*Πολύευκτος* ἀποσπ. 2, σ. 432 K.). Μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ γενικὰ ὅτι τὸ πρόσωπο τὸ ὁποῖο δίνει τὸ ὄνομά του σὲ μιὰ κωμωδία συνήθως διακωμωδεῖται σὲ αὐτήν. Ὁ Ἡνίοχος, ὁ ὁποῖος, ὅπως φαίνεται, ἦταν ὑπὲρ τῶν Μακεδόνων, σὲ ἄλλο ἀπόσπασμα (5 K.) πιθανότατα ἀναφέρεται στὴν Κορινθιακὴ Ὀμοσπονδία.

Ἀντίποδας τοῦ Φιλίππου στὸ πολιτικὸ προσκῆνιο τῆς ἐποχῆς, ὁ Δημοσθένης εἶναι τὸ ἄλλο πολιτικὸ πρόσωπο ποὺ παρωδεῖται εὐρύτατα στὴ Μέση Κωμωδία. Ὡς ρήτορας ἀνήκει στὸ σημαντικώτατο γιὰ τὸν 4ο αἰῶνα χῶρο τῆς ρητορικῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἐπέδρασε πολὺ στὸ μετακλασσικὸ δράμα³. Ἡ παρωδία τοῦ Δημοσθένη στὴ Μέση Κωμωδία παίρνει δύο μορφές καὶ ἀφορᾷ: 1) φράσεις ἀπὸ τοὺς λόγους του, οἱ ὁποῖες ἐνσωματώνονται στὴν κωμικὴ ρήση· καὶ 2) γεγονότα ποὺ σημάδεψαν τὴ ζωὴ του ὡς πολιτικοῦ καὶ ρήτορα καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα ἐξεφώνησε συγκεκριμένους λόγους.

Γνωστὴ φρασεολογία τοῦ Δημοσθένη παρωδοῦν: ὁ Ἀναξανδρίδης, Ἀγροῖκοι ἀποσπ. 3 «ἀνακεχαίτικεν μὲν οὖν», φαίνεται νὰ διακωμωδεῖ τὴ λέξη «ἀνεχαίτισε», ποὺ ὑπάρχει στὸ Β' Ὀλυνθιακὸ (§ 9). Ὁ Ἀντιφάνης, *Πλούσιοι* ἀποσπ. 190. 15 K. «νόμῳ κατακλείσας τοῦτο», πιθανότατα παρωδεῖ τὴ γνωστὴ φράση τοῦ Α' Φιλιππικοῦ (§ 33) «ἄν. . . πᾶσαν τὴν δύναμιν νόμῳ κατακλείσῃτ' ἐπὶ τῷ πολέμῳ μένειν». Χρονολόγηση ἔτσι τῶν ἔργων αὐτῶν γύρω στὸ 350 π.Χ. εἶναι πιθανή. Τὸ ἐνθουσιῶδες, γεμάτο πάθος, ὕφος τοῦ ρήτορα στίς ἐπικλήσεις του⁴ παρωδεῖται ἀπὸ τὸν Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 296 K.) καὶ τὸν Τιμοκλῆ (ἀποσπ. 38 K.): «μὰ γῆν, μὰ κρήνην, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα».

Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴ Μακεδονία γιὰ τὴν κατοχὴ τῆς ἄγονης Ἀλονήσου ἦταν ἓνα θέμα ποὺ ἀπασχόλησε τὸν Δημοσθένη στὸν ὁμώνυμο λόγο του

1. Βλ. Ἀρποκρατίωνα λ. Κρωβύλος, Σχολ. Αἰσχίνου 18, 32, Δημ. Γ Φιλίπ. § 72, *Περὶ τοῦ Στεφ.* § 75, *Περὶ τῆς Παρατρ.* §§ 72 κ.ἐξ., 331.

2. Ἀναφέρεται μαζί με τὸν Δημοσθένη καὶ τὸν Ἡγήσιππο στὸν Γ Φιλίπ. § 72.

3. Βλ. παρακάτω, σσ. 707 κ.ἐξ.

4. Βλ. Πλουτ. *Ηθ.* 845b, Δημ. c 9.

(ἐκφωνήθηκε πιθανῶς τὸ 342) καὶ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία γιὰ χιουμουριστικὴ παρωδία στοὺς σύγχρονους κωμικοὺς ποιητές. Τὸ 343 ὁ Φίλιππος ἔδωσε τὸ νησί στοὺς Ἀθηναίους. Ὁ Δημοσθένης τότε ἰσχυρίσθηκε ὅτι ὁ Φίλιππος δὲν εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ δώσει («δοῦναι»), ἀλλὰ μόνο νὰ δώσει πίσω («ἀποδοῦναι») τὸ νησί, τὸ ὁποῖο ἀνῆκε στὴν Ἀθήνα. Ἡ Μέση Κωμωδία ἐπιχείρησε πολλὰ λογοπαίγνια πάνω στὴ σοφιστικὴ ἀντίθεση τοῦ «δοῦναι» καὶ «ἀποδοῦναι», τὰ ὁποῖα ἐνσωμάτωσε ἐντεχνα μέσα σὲ ποικίλες κωμικὲς καταστάσεις. Τὰ παραδείγματα αὐτὰ παραθέτει ὁ Ἀθήναιος (6, 223 d-f). Ἔτσι βλέπουμε μιὰν ἐκφραση, τόσο γνωστὴ ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς, νὰ ἀπαντᾷ μὲ παραλλαγὰς στοὺς ἐξῆς κωμικοὺς ποιητές: στὸν Ἀντιφάνη (Νεοττίς ἀποσπ. 169 K.: «ὁ δεσπότης δὲ πάντα τὰ παρὰ τοῦ πατρὸς / ἀπέλαβεν ὥσπερ ἔλαβεν. ἡγάπησεν ἂν τῷ ρῆμα τοῦτο παραλαβὼν Δημοσθένης»)· στὸν Ἀλεξῆ (Στρατιώτης ἀποσπ. 209¹ καὶ Ἀδελφοὶ ἀποσπ. 7: «ἐγὼ δέδωκα γάρ τι ταύταις; εἶπέ μοι. / οὐκ ἄλλ' ἀπέδωκας ἐνέχυρον δήπου λαβῶν»²)· στὸν Ἀναξίλα (Ἐδανδρία ἀποσπ. 9 K.: «καὶ τὰς παλαίστρας σοι μὰ τὴν γῆν μὴ σύ γε δῶς, ἀλλ' ἀπόδος»)· καὶ στὸν Τιμοκλῆ (Ἡρώες ἀποσπ. 12).

Ἐνῶ ὁ Ἀντιφάνης καὶ ὁ Ἀλεξῆς παρωδοῦν τὸν Δημοσθένη χωρὶς ἰδιαίτερους πολιτικούς στόχους, ὁ Τιμοκλῆς εἶναι ἔντονα ἀντι-Δημοσθενικός. Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα ἀπὸ τοὺς Ἡρώες, ποὺ γράφτηκαν γύρω στὸ 340 π.Χ.³, ὁ Τιμοκλῆς πῆρε τὴ διακωμώδηση ποῦ, ὅπως εἶδαμε⁴, εἶχε κάμει ὁ Μνησίμαχος γιὰ τὸν Φίλιππο καὶ τὴν μετέβαλε σὲ ἰσχυρὴ παρωδία τοῦ Δημοσθένη. Ὁ κωμικὸς ποιητής, μεταχειριζόμενος παρόμοιες εἰκόνες μὲ τὸν Μνησίμαχο, ὑπονοεῖ μὲ ὕφος εἰρωνικὸ ὅτι ὁ Δημοσθένης εἶναι δειλὸς («ὁ τοὺς καταπέλτας τὰς τε λόγχας ἐσθίων»), ἀγαπάει τὰ λόγια καὶ ὄχι τὰ ἔργα («μισῶν λόγους ἄνθρωπος») καὶ διατύπωσε μίαν πασίγνωστη ἀντίθεση («οὐδὲ πώποτ' ἀντίθετον εἰπὼν οὐδέν»). Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντίθεση τοῦ «δοῦναι» καὶ «ἀποδοῦναι» ἀναφορικὰ μὲ τὴν Ἀλόνησο, ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως.

Παράλληλα μὲ τὸν Δημοσθένη διακωμωδοῦνται καὶ ἄτομα τὰ ὁποῖα συνδέονται κατὰ κάποιον τρόπο μαζί του. Ἔτσι παράσιτα, ὅπως ἓνας Χαιρέφιλος καὶ οἱ γιοῖ του, στὰ ὁποῖα ὁ ρήτορας εἶχε συντελέσει ὥστε νὰ παραχωρηθεῖ ἰθαγένεια ἀνάμεσα

1. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ ἀποσπάσματος (συνδυάζει πολιτικὸ σκῆμμα καὶ στοιχεῖα τῆς πλοκῆς ποὺ προαγγέλλουν τὴ Νέα Κωμωδία) βλ. W. G. Arnott, *GR* 19 (1972) 70.

2. Λατινικὴ παραλλαγή τοῦ ἀποσπάσματος βρίσκεται πιθανὸν στοὺς *Menaechmi* στ. 633 κ.έξ. τοῦ Πλάτου: Webster, *Studies in Later Comedy*, σ. 72.

3. Βλ. Webster, *CQ* N. S. 2 (1952) 20, Edmonds, τ. II, σ. 645.

4. σσ. 702 κ. ἐξ.

στο 340 και 330 π.Χ.¹, υφίστανται τὰ πυρὰ τῶν κωμικῶν ποιητῶν: Ἀντιφάνη ἀποσπ. 26.20 K. (Ἀθην. 8, 339d), Ἀλεξή ἀποσπ. 6, 77, 218 K., Τιμοκλῆ ἀποσπ. 14, 17, 21 K.

Ὁ Τιμοκλῆς, ἀκολουθώντας τὴν ἰαμβικὴ ἰδέα τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Δημοσθένη, διακωμωδεῖ ἔντονα καὶ τὸν Ὑπερείδην (Ἰκάριοι ἀποσπ. 15 K., *Δήλος* ἀποσπ. 4 K.) ὡς ἕναν ὀσοφάγο πού γράφει λόγους μόνον ἐπ' ἀμοιβῇ. Πρὶν ἀπὸ τὸν Τιμοκλῆ, ὁ Ὑπερείδης εἶχε χαρακτηριθεῖ ὀσοφάγος καὶ ἀπὸ τὸν Φιλέταιρο (ἀποσπ. 2 K.), ποιητῇ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ὁ Τιμοκλῆς, ἂν καὶ φαίνεται ὅτι ἦταν μία ἀσυμπαθὴς φυσιογνωμία, ἔχει ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον ἀπὸ γραμματολογικῆς ἀπόψεως γιατί στὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἔργα του ὑπάρχει ἔντονο καὶ ἐμπαθὲς προσωπικὸ σκῶμμα, μία τάση πού χαρακτηρίζει τὴν Ἀρχαία καὶ τείνει νὰ ἐξαφανισθεῖ στὴ Μέση Κωμωδία.

Καταλήγοντας μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι, ὅσο δείχνουν οἱ μαρτυρίες, ὑπὲρ τῶν Μακεδόνων ἦταν κυρίως ὁ Τιμοκλῆς καὶ ὁ Ἡνίοχος, ἐνῶ κατὰ τοῦ Φιλίππου εἶχε στραφεῖ ὁ Ἀντιφάνης, ὁ Μνησίμαχος καὶ ὁ Ἀλεξίς.

Ἀπὸ τὴ δεύτερη κατηγορία πολιτικῆς παρωδίας πού διακρίναμε, δηλ. τὴ διακωμῶδηση πολιτικῶν γεγονότων καὶ καταστάσεων, θὰ ἀναφέρουμε ἐπίσης μερικὰ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα.

Στὸν *Φιλοθηβαῖο* τοῦ Ἀντιφάνη (ἀποσπ. 217 K.) σατιρίζεται ἕνας Ἀθηναῖος, ὁ ὅποιος μιμεῖται τοὺς τρόπους καὶ τὰ ἔθιμα τῶν Θηβαίων. Στὶς *Πόλεις*² τοῦ Ἀναξανδρίδου (ἀποσπ. 39 K.) προφανῶς ἕνας Ἀθηναῖος ὑποστηρίζει ὅτι τὰ τόσο διαφορετικὰ ἦθη τῶν Αἰγυπτίων τὸν ἐμποδίζουν νὰ συμμαχήσει μαζί τους. Αὐτὸς φαίνεται νὰ εἶναι ἕνας ὑπαινιγμὸς στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι ἔμειναν οὐδέτεροι στὴ διαμάχη Περσίας καὶ Αἰγύπτου³ γιατί βρῖσκονταν σὲ εἰρηνικὲς σχέσεις μὲ τὸν βασιλεὺς τῆς Περσίας Ἀρταξέρξη. Ὁ Ἀναξανδρίδης ἐκφράζει ἔτσι τὴν ἐπί-

1. Δειναρχ. *Κατὰ Δημοσθ.* (I) § 43 «... ἢ τὸ ποιῆσαι (ἐνν. Δημοσθένην) πολίτας ὑμετέρους Χαιρέφιλον καὶ Φεῖδωνα καὶ Πάμφιλον καὶ Φεῖδιππον. . .». Ὁ τύπος καὶ τὸ ὄνομα τοῦ παρασίτου εἰσήχθη στὴν κωμωδία ἀπὸ τὸν Ἀλεξή (*Παράσιτος* ἀποσπ. 178 K., μὲ τὴ σημείωση τοῦ Kock).

2. Ὁ τίτλος θυμίζει τὴν ὁμώνυμη κωμωδία τοῦ Εὐπολῆ (γύρω στὸ 420 π.Χ.), ἕνα ἔργο μὲ ἐπίσης ἔντονο πολιτικὸ χαρακτήρα: πόλεις ὑποτελεῖς στὴν Ἀθηναϊκὴ Πολιτεία ἀποτελοῦσαν τὸ χορὸ τοῦ δράματος. Τὰ περισσότερα ἀποσπάσματα διασώθηκαν σὲ Σχόλια στὶς κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη.

3. Τὸ 379 π.Χ. ὁ Χαβρίας μὲ στόλο ἔσπευσε νὰ βοηθήσει τὴν Αἴγυπτο μὲ δική του πρωτοβουλία καὶ ὀρίσθηκε ἀρχιστράτηγος τοῦ αἰγυπτιακοῦ στρατοῦ, ἀλλ' ἀνακλήθηκε στὴν Ἀθῆνα ὅταν ὁ Πέρσης Φαρνάβαζος διαμαρτυρήθηκε γιὰ τὸ γεγονὸς αὐτό. Γιὰ τὸ ἀπόσπασμα βλ. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, σ. 40.

σημη στάση τῆς Πολιτείας. Στὴ Σαπφώ (ἀποσπ. 196 Κ.) τοῦ Ἀντιφάνη, ὅπου κάποιος παρερμηνεύει ἓνα γρίφο¹ ποὺ διατύπωσε ἡ ἴδια ἡ Σαπφώ, διακωμωδοῦνται γενικὰ οἱ πολιτικοὶ ρήτορες. Εἶναι ἄπληστοι, ἐκτοξεύουν ὕβρεις ὁ ἓνας ἐναντίον τοῦ ἄλλου, ἐνῶ ὁ δῆμος δὲν τοὺς βλέπει οὔτε ἀκούει τίποτε ἀπὸ ὅσα λένε. Βέλη ρίχνονται ἐναντίον τῶν ρητόρων καὶ ἀπὸ τὸν Νικόστρατο (ἀποσπ. 34 Κ., σ. 228 Κ.): «ρήτορες/ἐξωρμενικότες, δυσχερεῖς, παλιναίρετοι».

Τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ — ἔστω καὶ ἀρνητικὸ — γιὰ τοὺς ρήτορες στὴ Μέση Κωμωδία δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ σημαντικὴ ἐπίδραση τῆς ρητορικῆς στὴν ἐξέλιξη τοῦ μετακλασσικοῦ δράματος. Ἡ τεράστια πρόοδος τῆς ρητορικῆς, κυρίως τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα, ἐπέδρασε παράλληλα τόσο στὴν τραγωδίαν ὅσο καὶ στὴν κωμωδίαν². Αὐτὸ μαρτυρεῖ ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης, ὅταν λέγει (*Ποιητ.* 6, 1450b 4 - 8) ὅτι «οἱ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποιοῦν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ρητορικῶς». Στὸ «νῦν» φαίνεται νὰ νοοῦνται οἱ τραγικοὶ ἀπὸ τὸν Εὐριπίδην καὶ ἐξῆς.

Ἡ ἰσχυρότερη ἔνδειξη τῆς ἐπιδράσεως τῆς ρητορικῆς στὴν τραγωδίαν τοῦ Εὐριπίδην καὶ τοῦ 4ου αἰώνα εἶναι ἡ ὑπαρξὴ ἀγώνων λόγων, κατὰ τὰ σοφιστικὰ καὶ ρητορικὰ πρότυπα, ἀνάμεσα σὲ δύο ἢ τρία πρόσωπα τοῦ δράματος. Ὁ ἀγὼν λόγων, στὸν ὁποῖο συχνὰ συμμετέχουν τρία πρόσωπα, συνήθως διαμορφώνεται σὲ μιὰ σκηνὴ δραματικῆς δίκης³, ὅπου τὰ δύο ἀπὸ τὰ πρόσωπα αὐτὰ διατυπώνουν σὲ μορφὴ σοφιστικῆς ἀντιλογίας τὴν ἐπιχειρηματολογία τοὺς μπροστὰ στὸ τρίτο πρόσωπο, τὸ ὁποῖο ἐκφέρει ὡς δικαστὴς τὴν τελικὴ κρίση.

Οἱ λεπτὲς δικανικὲς διακρίσεις ἀνάμεσα στὴν πράξη καὶ στὸν αὐτουργὸ τῆς πράξης, τίς ὁποῖες συναντᾶμε στὸν Εὐριπίδην (*Ἡλ.* 1244, *Ὀρ.* 538 - 39) καὶ στὴν τραγωδίαν τοῦ 4ου αἰ. (Θεοδέκτη *Ἀλκμέων* ἀποσπ. 2, *Ὀρέστης* ἀποσπ. 5 Ν.²/Sn.)⁴,

1. Γρίφοι ἀπαντοῦν καὶ στὴ Μέση Κωμωδία καὶ στὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν τραγωδίαν τοῦ 4ου αἰώνα: βλ. Ἀντιφάνη *Πρόβλημα* ἀποσπ. 194 Κ., Εὐβούλου *Σφιγγοκαρίων* ἀποσπ. 107 Κ., Ἀλεξή *Υπνος* ἀποσπ. 384 Κ., Θεοδέκτη *Οἰδίπους* ἀποσπ. 4, 18 Ν.²/Sn. (*Studies*, σσ. 97 - 100). Διεξοδικότερα: W. Schulz, *RE* I A1 (1914) λ. Rätsel, σσ. 99 - 101.

2. Παραδείγματα τῆς ρητορικῆς ἐπιδράσεως στὸ ὕφος τῶν ποιητῶν τῆς Μέσης Κωμωδίας παραθέτει ἡ Lever, ὅπ. π., σσ. 178 κ.ἐξ.

3. Π.χ. Εὐρ. *Τρ.* 911 - 1059: ἡ Ἑλένη καὶ ἡ Ἑκάβη διατυπώνουν τὰ ἐπιχειρήματά τους, γιὰ τὸ ἂν ἡ Ἑλένη εἶναι ἀθώα ἢ ὄχι, μπροστὰ στὸν Μενέλαο, ὁ ὁποῖος ἀποφασίζει νὰ θανατωθεῖ ἡ Ἑλένη μὲν φθάσει στὴ Σπάρτη. Ἀπὸ τίς τραγωδίαις τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα «ἀγῶνες λόγων» ποὺ διαμορφώνονται σὲ σκηνὲς δραματικῆς δίκης φαίνεται νὰ ἀπαντοῦν στὴ *Μήδεια* τοῦ Καρκίνου, τὸν *Ὀρέστην*, τὸν *Λυγκέα* καὶ τὴν *Ἑλένη* τοῦ Θεοδέκτη: *Studies*, σσ. 66 - 69.

4. Εὐρ. *Ἡλ.* 1244: «δίκαια μὲν νυν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾷς» (δηλ. δίκαια). Ὁ Κᾶστωρ παραδέχεται ὅτι ἡ Κλυταίμηστρα δίκαια θανατώθηκε, ἀλλὰ ἀρνεῖται στὸν Ὀρέστη τὸ δικαίωμα νὰ διαπράξει αὐτὸς τὸ φόνο. Ἡ ἴδια διάκριση διατυπώνεται ἀπὸ τὸν Τυνδάρεω στὸν Ὀρέστη

ἀποτελοῦν μιὰν ἀκόμη σαφὴ ἔκφραση τῆς ἐπιδράσεως τοῦ ρητορικοῦ-δικανικοῦ ὅφους στὴ μεταγενέστερη τραγωδία¹.

Παράλληλα μὲ τοὺς ρήτορες, τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Μέσης Κωμωδίας στρέφεται καὶ πρὸς τοὺς στρατηγούς. Ἐπαινο ἢ ψόγο τῶν στρατηγῶν βρίσκουμε σὲ ἀρκετὰ ἀποσπάσματα. Ὅχι σπάνια οἱ στρατηγοὶ συγκρίνονται μὲ τοὺς ἰχθυοπῶλες, ποὺ εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ μισητὲς τάξεις τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας. Λέγεται ἔτσι ὅτι, ἀντίθετα μὲ τοὺς τελευταίους αὐτούς, οἱ στρατηγοὶ πρόθυμα ἀπαντοῦν σὲ ἐρωτήσεις καὶ εἶναι καταδεκτικότεροι (Ἄμφη Πλάνοσ ἀποσπ. 30 K.), ἐνῶ ἀκόμη καὶ ἡ ὑπερφηφάνειά τους εἶναι δικαιολογημένη γιατί τοὺς ἐπέλεξε ἡ πόλη (Ἄλεξη Ἀπεργλανκωμένος ἀποσπ. 16 K.). Ἄλλοῦ ὅμως οἱ στρατηγοὶ παρουσιάζονται σὰν ἀληθινὰ παράσιτα (Ἄλεξη Κυβερνήτης ἀποσπ. 116 K.), τὰ ὅποια παριστάνουν τοὺς ἐπιφανεῖς στρατηλάτες. Πιθανὸν εἶναι ὁ ὑπαινιγμὸς αὐτὸς νὰ στρέφεται ἐναντίον Ἀθηναίων στρατηγῶν οἱ ὅποιοι ὑπηρέτησαν ξένους ἄρχοντες καὶ χῶρες, ὅπως ὁ Κόρων (τὸν Εὐαγόρα στὴν Κύπρο, τὸν Μέγα Βασιλέα) καὶ ὁ Χαβρίας (τὸν βασιλιὰ τῆς Αἰγύπτου καὶ τὸν Εὐαγόρα). Ἡ χρονολόγηση τῆς κωμωδίας τοῦ Ἄλεξη γύρω στὸ 354 π.Χ.² δὲν ἀντίκειται στὴν ὑπόθεση αὐτή.

Ἀπὸ τὴν κωμωδία παίρνουμε ἔντονη γεύση τῆς παρακμῆς τῆς ἀθηναϊκῆς πόλης τὸν 4ον αἰῶνα. Μία συνεχὴς διαφθορά στὴν κοινωνία τῆς Ἀθήνας ἀντικατοπτρίζεται σὲ ὀρισμένα ἀποσπάσματα. Σὲ ἓνα ποὺ ἀνήκει στὴν Ὀλβία τοῦ Εὐβούλου (ἀποσπ. 74 K.) λέγεται ὅτι στὴν Ἀθήνα θὰ πωλοῦνται, μαζὶ μὲ τὰ ἄνθη, τὰ φρούτα, τὰ λαχανικὰ καὶ τὸ κρέας, καὶ ψευδομάρτυρες, δίκες, νόμοι καὶ καταγγελίες³. Ἀπὸ διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία ἡ παρακμὴ τῆς ἀθηναϊκῆς πόλης σκιαγραφεῖται σὲ ἀπόσπασμα (204 K.) ἀπὸ τὸν Στρατιώτη τοῦ Ἀντιφάνη, στὸ ὅποιο ἐκφράζεται συμπάθεια γιὰ τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζουν οἱ εὐποροὶ Ἀθηναῖοι: στίς εἰσφορὰς χάνουν τὶς περιουσίες τους, χάνουν τὶς δίκες, στρατηγοὶ καταδικάζονται, χορηγοὶ ντύνουν στὰ χρυσὰ τὸ χορὸ τους, ἀλλὰ οἱ ἴδιοι φοροῦν κουρέλια κ.τ.λ. Μία παρεμφερὴ

538 - 39: «θυγάτηρ δ' ἐμὴ θανοῦσ' ἔπραξεν ἔνδικα· / ἄλλ' οὐχὶ πρὸς τοῦδ' εἰκὸς ἦν αὐτὴν θανεῖν». Θεοδ. Ἀλκμέων ἀποσπ. 2N². / Sn. (Ἀριστ. Πητορ. 2. 23, 1397b κ. ἐξ., πρβλ. *Comm. in Arist. Gr.* XXI 2, 134, 17 κ. ἐξ.): ὑπάρχει διάλογος ἀνάμεσα στὸν Ἀλκμέωνα καὶ τὴν Ἀλφεισίβοια, τὴ σύζυγό του, κατὰ τὸν ὅποιο ὁ Ἀλκμέων παρατηρεῖ ὅτι ἡ μητέρα του ἔπρεπε νὰ πεθάνει, ἀλλὰ δὲν ἦταν δίκαιο αὐτὸς νὰ τὴν σκοτώσει. Θεοδ. Ὀρέστης ἀποσπ. 5N². / Sn. (Ἀριστ. Πητορ. 2. 24, 1401a 35 κ. ἐξ.) Γιὰ τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ τοῦ Θεοδέκτη βλ. *Studies*, σσ. 63 - 64.

1. Γιὰ τὸ θέμα τῆς ἐπιδράσεως τῆς ρητορικῆς στὴν τραγωδία τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα βλ. Xanthakis - Karamanos, *Studies*, κεφ. IV, καὶ τὸ ἄρθρο τῆς ἰδίας στὸ *CQ* 29 (1979) 66 - 76.

2. Edmonds, τ. II, σ. 644, πρβλ. Webster, *CQ* N.S. 2 (1952) 18, *Studies in Later Greek Comedy*, 55, 65.

3. Γιὰ παρόμοιες περιγραφές, ἰδιαίτερα στὴν κωμωδία, βλ. Hunter, *ad loc.*

εικόνα τῆς καταπτώσεως τῶν δημοσίων ἀξιοματούχων παρουσιάζει ὁ Ἰσοκράτης στὸ λόγο *Περὶ Εἰρήνης* (§ 131) καὶ τὸν Ἀρεοπαγитικό (§§ 24, 54¹).

Ἡ κριτικὴ ποὺ ἀσκειῖται μὲ τὴ διακωμώδηση προσώπων καὶ καταστάσεων δὲν ἔχει πάντοτε ἀρνητικὸ σκοπὸ. Ἔτσι μὲ τὴν εἰκόνα τῆς διαφθορᾶς στὴ δημόσια ζωὴ πιθανὸν νὰ ἐκφράζεται ἔμμεσα ἡ εὐχὴ γιὰ ἐξυγίανση.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ ὅτι ἡ κωμωδία εἶναι παραδοσιακὰ συντηρητικὴ στὴ θεώρησή της τῶν κοινωνικο-πολιτικῶν πραγμάτων. Ὅπως καὶ ἡ ἀριστοφάνεια, ἔτσι καὶ ἡ Μέση Κωμωδία ἀντιμετωπίζει μὲ σκεπτικισμὸ καὶ εἰρωνεία κάθε προοδευτικὴ τάση καὶ ἐξέλιξη. Ἐκφράζει, ὅπως καὶ ἡ Ἀρχαία Κωμωδία, συμπάθεια γιὰ τὸ μέσο πολίτη καὶ εἰρωνεύεται κάθε κατηγορία ἀτόμων ἢ ὁποία ξεφεύγει ἀπὸ τὴ μεσότητά αὐτή. Εἶναι ἔτσι ἀξιοσημείωτο ὅτι χαρακτηῖρες ποὺ κυρίως διακωμωδοῦνται: στὴ Μέση καὶ Νέα Κωμωδία δὲν ἀνήκουν στὸ κύριο σῶμα τῶν πολιτῶν: εἶναι δοῦλοι, ἐταῖρες, πορνοβοσκοί, μάγειροι ἢ πλούσιοι καὶ παράσιτοι στοὺς πλουσίους. Ἡ δημιουργία τῶν χαρακτήρων αὐτῶν, ὅπως καὶ ἡ κλίση γιὰ τὴν εὐχάριστη διαβίωση, τὴν ὁποία ἐπίσης ἔντονα ἀπηχεῖ ἡ Μέση Κωμωδία, φαίνεται ὅτι ἦταν συνέπειες τῆς οἰκονομικῆς ἀνθρώσεως καὶ τῶν νέων κοινωνικῶν δομῶν ποὺ προήλθαν ἀπὸ αὐτήν².

Β. 3. Φιλοσοφία: ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη καὶ τὸ μετακλασσικὸ δρᾶμα

Ὅπως ἡ ρητορική, ἔτσι καὶ ἡ φιλοσοφία, τὸ ἄλλο σημαντικὸ εἶδος τοῦ πεζοῦ λόγου, τοῦ ὁποίου ἡ ἀνάπτυξη ἐφθασε στὸ ὕψιστο σημεῖο ἀκμῆς τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα, ἐπέδρασε στὴ σύγχρονη τραγωδία καὶ κωμωδία.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ σπαράγματα τῆς τραγωδίας τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα πραγματεύεται ἰδέες θρησκευτικοῦ, ἠθικοῦ, κοινωνικοῦ καὶ πολιτικοῦ περιεχομένου³, οἱ ὁποῖες ἀποτελέσαν ἀντικείμενο ἐρευνας τῆς συστηματικῆς φιλοσοφίας. Οἱ ἰδέες τῆς μοίρας, ἀνάγκης, τύχης, ἀρετῆς, Θείας Δίκης, προόδου τοῦ πολιτισμοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους φαίνεται ὅτι προσέλκυσαν καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν τραγικῶν ποιητῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Ἐνσωματωμένες στὸ δραματικὸ λόγο οἱ ἰδέες αὐτὲς ἔχουν τὴ μορφή εἴτε συντόμων ἀποφθεγματικῶν ρήσεων εἴτε μακροτέρων χωρίων. Τὰ δεύτερα συχνὰ θυ-

1. Στὴν § 54 τοῦ Ἀρεοπαγитικοῦ ἀναφέρονται, ὅπως καὶ στὸ ἀπόσπασμα τοῦ Ἀντιφάνη, χοροὶ ντυμένοι στὰ χρυσὰ καὶ χορηγοὶ μὲ ἀξιοθρήνητο ρουχισμό.

2. Διεξοδικότερα γιὰ τὸ θέμα αὐτό, βλ. Lever, ὅπ.π., σσ. 169 κ.ἐξ.

3. Βλ. *Studies*, κεφ. VI.

μίζουν μικρές, αλλά πυκνές φιλοσοφικές πραγματείες, γιατί περιέχουν αξιώματα προγενεστέρων (Όρφικων, Πυθαγορείων, Προσωκρατικών) και συγχρόνων φιλοσόφων (κυρίως Πλάτωνα, Άριστοτέλη), συχνά δὲ προαγγέλλουν καὶ τὸ μεταγενέστερο φιλοσοφικὸ στοχασμὸ (ὅπως τῶν Στωϊκῶν καὶ τῶν Ἐπικουρείων).

Γεμάτα φιλοσοφικοὺς ἀπόηχους εἶναι τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τραγωδίες κυρίως τοῦ Μοσχίωνα καὶ τοῦ Θεοδέκτη¹.

Στὴ Μέση Κωμωδία οἱ ἀναφορὲς στοὺς φιλοσόφους ἔχουν ἐπίσης ἐνδιαφέρον, γιατί φανερώνουν τὸν τρόπο καὶ τὴν ἔκταση ποὺ οἱ φιλόσοφοι καὶ τὰ διδάγματά τους ἦταν γνωστὰ στὸ καθημερινὸ ἄνθρωπο. Ἐνῶ ἡ τραγωδία ἀφομοίωσε καὶ ἐνσωμάτωσε στὸ δραματικὸ λόγο τὴ φιλοσοφικὴ πίστη, στὴν κωμωδία ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸ φιλοσοφικὸ στοχασμὸ γίνεται πάλι μὲ ἓναν καὶ μόνον τρόπο: μὲ τὴν παρωδία.

Ἡ παρωδία τῶν φιλοσόφων, δηλ. τῶν ἐπιφανῶν πνευματικῶν προσωποποιήσεων, συνδέεται θεματικὰ μὲ τὴν παρωδία τῶν συγχρόνων πολιτικῶν ἀνδρῶν καὶ ρητόρων. Ἐκφράζεται ἔτσι ἡ στάση τοῦ κωμικοῦ ποιητῆ ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ θέση τοῦ ἀπέναντι στὸ μῦθο, ὅπου, ὅπως εἶδαμε, μεγεθύνει πρὸς τὸ grotesque μυθολογικὰ πρόσωπα καὶ καταστάσεις.

Ἡ παρωδία τῶν φιλοσόφων στὴ Μέση Κωμωδία ἀφορᾷ κυρίως τὶς ἐξῆς δύο ιδιότητές τους:

- 1) Οἱ φιλόσοφοι μισοῦν τὶς ἀπολαύσεις καὶ
- 2) εἶναι θεωρητικοὶ καὶ καθόλου προσγειωμένοι ἄνθρωποι.

Ἀπὸ τὴ γενικὴ ἀρχή, ὅτι οἱ φιλόσοφοι εἶναι ἐχθροὶ τῆς ἀπολαύσεως καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔχουν ἀπήχηση στὸ ἀκροατήριό τους, συνάγεται τὸ μερικὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ ἐταῖρες καὶ ὁ ἔρωτας γενικὰ εἶναι ἀποδοτικότεροι δάσκαλοι ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους (Ἀναξανδρίδης ἀποσπ. 61 K.)². Ἡ μομφή ὅτι οἱ φιλόσοφοι δὲν εἶναι πρακτικοὶ ἄνθρωποι ἀλλὰ ἀπόκοσμοι, ἀπομονωμένοι ἀπὸ τὸν ἄλλο κόσμο, ἦταν, ὅπως μαρτυρεῖται, διαδεδομένη. Τὴν ἀπηχεῖ χωρίο ἀπὸ τὸν Περὶ Ἀντιδόσεως λόγο τοῦ Ἰσοκράτη (§ 262): οἱ φιλόσοφοι «... ἔξω παντάπασιν εἶναι τῶν ἀναγκαίων». Θεωρητικὴ διατύπωση τῆς ἀρχῆς αὐτῆς βρίσκουμε σὲ ἀπόσπασμα (54 K.) ἀπὸ ἄγνωστη κωμωδία τοῦ Ἀναξανδρίδης: οἱ φιλόσοφοι ποὺ κρατοῦν τὴ σοφία γιὰ τὸν ἑαυτό τους δὲν μποροῦν νὰ ὑποστοῦν τὴν κριτικὴ τῶν ἄλλων καὶ γίνονται μισητοί. Κάθε νέα

1. Μοσχίωνος ἀποσπ. 6 (πρόδοξ πολιτισμοῦ), 2 (Μοῖρα-Ἀνάγκη), 3, 7 N.²/Sn. (μετὰ θάνατον κατάστασι), Θεοδέκτη ἀποσπ. 8 N.²/Sn. (ἀπονομή θείας δικαιοσύνης): βλ. *Studies*, κεφ. VI.

2. Εὐγλωττα ἀπηχεῖ τὴν πίστη αὐτὴ καὶ τὸ ἀδεσπ. ἀποσπ. 122 K. (=Kock., τ. III, σ. 431), ποὺ ἀποδίδεται στὴ Νέα Κωμωδία: ἡ Ἀσπασία μπορεῖ εὐλογότερα νὰ ὑπερηφανεύεται γιὰ τὸν Περικλῆ ἀπ' ὅ,τι ὁ Σωκράτης γιὰ τὸν Κριτία. Γιὰ τὶς ἀναφορὲς αὐτὲς στοὺς φιλόσοφους βλ. καὶ Webster, ὅπ. π., σσ. 50 κ. ἐξ.

ἀνακάλυψη πρέπει νὰ κοινολογεῖται. Σὲ ἀπόσπασμα (33 K.) ἀπὸ τοὺς *Φιλαδέλφους* τοῦ Ἀμφι λέγεται ὅτι ὁ νοῦς τῶν φιλοσόφων, ὁ ὁποῖος ἀσχολεῖται διαρκῶς μὲ τὴν αὐστηρὴ θεώρηση καὶ συστηματοποίηση τῶν πραγμάτων, διστάζει νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ πρακτικὰ ζητήματα.

Οἱ Κυνικοί, οἱ ὁποῖοι ἀπεικονίζονται ὡς ἀκάθαρτα καὶ λαίμαργα παράσιτα (Εὐβούλου ἀποσπ. 139 K.¹), ὁ Μητρόδωρος ὁ Χῖος² (Ἀντιφάνη *Φιλομήτωρ* ἀποσπ. 220 K.) καὶ ὁ Ἀρίστιππος ὁ Κυρηναῖος (Ἀλεξή *Γαλάτεια* ἀποσπ. 36 K.) εἶναι ἀνάμεσα στοὺς σύγχρονους στοχαστὲς πού διακωμωδεῖ ἡ Μέση Κωμωδία (οἱ δύο τελευταῖοι σατιρίζονται ὀνομαστικά).

Αὐτοὶ ὅμως ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους πού κατ' ἐξοχὴν βάλλονται ὀνομαστικά καὶ ρητὰ ἀπὸ τοὺς κωμικοὺς ποιητὲς τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα εἶναι οἱ Πυθαγόρειοι καὶ ὁ Πλάτων.

Εἶναι περίπου 12 οἱ σαφεῖς ἀναφορὲς στοὺς Πυθαγορείους καὶ περίπου 20 στὸν Πλάτωνα. Πολὺ περισσότεροὶ ἀριθμητικὰ εἶναι οἱ ὑπαινιγμοὶ πού ἐκφράζονται ἔμμεσα σχετικὰ μὲ τὰ φιλοσοφήματά τους καὶ τὸν τρόπο ζωῆς τους.

Ἡ παρωδία τῶν Πυθαγορείων ἀφορᾷ κυρίως τὸ γεγονὸς ὅτι ἦταν χορτοφάγοι καὶ δίδασκαν τὴν ἀποχὴ ἀπὸ τὸ κρέας (Ἀντιφάνη *Νεοττὶς* ἀποσπ. 168, *Κώρυκος* ἀποσπ. 135, Ἀλεξή Ἀτθίς ἀποσπ. 27, *Πυθαγορίζουσα* ἀποσπ. 196, *Ταραντίνοι*³ ἀποσπ. 220. 221, *Μνησιμάχου Ἀλκμέων* ἀποσπ. 1 K.). Στὸν *Πυθαγοριστὴ* (ἀποσπ. 9 K.) τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅπως καὶ στὴν *Πυθαγορίζουσα* τοῦ Ἀλεξή, οἱ νεώτεροι Πυθαγόρειοι, οἱ λεγόμενοι Πυθαγορισταί, σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς παλαιότερους μαθητὲς τοῦ Πυθαγόρα⁴, σκιαγραφοῦνται σὰν οἱ Hippies τῆς ἐποχῆς, καθὼς κυκλοφοροῦν ρακένδυτοι καὶ λερωμένοι. Μὲ παρόμοιο τρόπο ἀπεικονίζονται καὶ σὲ ἀπόσπασμα τοῦ Ἀντιφάνη (*Μνήματα* ἀποσπ. 160 K.).

Ἡ σάτιρα τῆς ἀριστοφάνειας κωμωδίας εἶχε ἐκτοξεύσει τὰ βέλη της ἐναντίον

1. Βλ. Hunter, *ad loc.*

2. Μαθητὴς τοῦ Δημοκρίτου, φιλόσοφος τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα. Ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐξήγηση μετεωρολογικῶν καὶ ἀστρονομικῶν φαινομένων. Ἐγράψε ἔργο *Περὶ φύσεως καὶ ἱστορικὰ ἔργα* (*Τρωικά καὶ πιθανὸν καὶ Ἰωνικά*). *Testimonia καὶ ἀποσπάσματα* τοῦ Diels-Kranz, *Vorsokr.*² τ. II. σσ. 231 - 34.

3. Πρβλ. ἀποσπ. 7 ἀπὸ *Ταραντίνους* τοῦ Κρατίνου τοῦ νεωτέρου μὲ τὴ σημ. τῶν Kassel-Austin, *PCG*, *ad loc.*

4. Γιὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ Πυθαγορείους καὶ Πυθαγοριστὲς, ἰδιαιτέρως σὲ μετακλασσικὰ κείμενα, βλ. τὴ σημείωση τοῦ A.S.F. Gow, *Theocritus* (Cambridge 1950) τ. II, σ. 248 (ἀναφορικὰ μὲ Θεοκρ. XIV. 5). Πρόσφατη ἐκδοσὴ τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀπὸ τοὺς Kassel-Austin, *PCG*.

τοῦ Σωκράτη καὶ τῶν σοφιστῶν, ὅπως καὶ ἐναντίον τοῦ Εὐριπίδη, γιατί με τίς νεω-
τεριστικές τους ιδέες γιὰ τοὺς θεούς, τὸν ἄνθρωπο καὶ τίς ἀξίες γενικά διατάρασσαν
τὰ μέχρι τότε παραδεδομένα. "Ὅ,τι μέχρι τὴν ἐποχὴ τοὺς ἦταν καθιερωμένο καὶ
ἀναμφισβήτητο, τὸ ὑπέβαλαν τώρα σὲ αὐστηρὸ ἔλεγχον τῆς λογικῆς.

Ἡ παρωδία τῆς Μέσης Κωμωδίας εἶχε στόχο της κυρίως τὸν Πλάτωνα καὶ τὴν
'Ακαδημία του. Ἐχει ἐνδιαφέρον ἡ διακωμώδηση αὐτὴ γιατί μᾶς δίνει μίαν ἐντελῶς
διαφορετικὴ εἰκόνα γιὰ τὸν φιλόσοφο, τὴ ζωὴ καὶ τὸ στοχασμὸ του, ἀπὸ αὐτὴν ποὺ
σχηματίζουμε ἀπὸ τὰ ἔργα του.

Ἡ διακωμώδηση τοῦ Πλάτωνα ἀφορᾷ κυρίως τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικὰ στοι-
χεῖα τῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς καθημερινῆς του ζωῆς: 1) τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ
θνητὸ σῶμα καὶ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς ("Ἀλεξὴ Ὀλυμπιόδωρος ἀποσπ. 158 K.).
β) τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ γνώση καὶ τὴν εἰκασία (Κρατίνου τοῦ νεωτέρου *Ψευ-
δυποβολιμαῖος* ἀποσπ. 10 K.)¹. γ) τὴν ἀναλλοίωτη ιδιότητα τοῦ πλατωνικοῦ ἀγα-
θοῦ ("Ἀλεξὴ *Μίλων* ἀποσπ. 152 K.). δ) τὴ φλυαρία (*ἀδολεσχία*), ιδιότητα ποὺ
οἱ κωμικοὶ ἀπέδωσαν στὴν πλατωνικὴ φιλοσοφία, προφανῶς ἀπὸ τίς φαινομενικὰ
ἄχρηστες ἐπαναλήψεις ποὺ ὑπάρχουν στοὺς ἐπαγωγικοὺς συλλογισμοὺς τῶν πρωί-
μων κυρίως διαλόγων ("Ἀλεξὴ *Παράσιτος* ἀποσπ. 180 K.). "Ἄς σημειωθεῖ ὅτι
πολὺ συχνὰ οἱ κωμικοὶ ποιητὲς μέμφονταν τοὺς φιλοσόφους γιὰ ἀδολεσχία ('Αριστοφ.
Νεφ. 1480, 1485, ἀποσπ. 490 K., *Εὐπολὴ* ἀποσπ. 352 - 53 K.). ε) τὴ συνήθεια
τοῦ Πλάτωνα νὰ περπατᾷ πάνω-κάτω ὅταν σκέφτεται ("Ἀλεξὴ *Μερόπης* ἀποσπ.
147 K.). Μὲ τὴ συνήθεια αὐτὴ τῶν φιλοσόφων συνδέεται καὶ ἡ λέξη *Περίπατος*, ποὺ
ἀναφέρεται στὴν Περιπατητικὴ Σχολὴ τοῦ 'Αριστοτέλη². Καὶ ἡ λέξη αὐτή, ὅπως
καὶ ἡ ἀδολεσχία, παρωδεῖται εὐρύτατα ἀπὸ κωμικοὺς ποιητὲς καὶ σατιρικοὺς συγ-
γραφεῖς ('Αριστοφ. *Βατρ.* 942, "Ἀλεξὴ ἀποσπ. 180 K., ἀναφορικὰ πάλι με τὸν Πλά-
τωνα, *Λουκιαν.* *Ζεὺς Τραγωδός* § 1, 'Αστυδάμαντα ἀποσπ. 7 N.²/Sn)³. στ) τὴ χορ-
τοφαγία μέχρις ἀπισχνάνσεως ('Αριστοφώντα *Πλάτων* ἀποσπ. 8 K.).

Οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς σὲ τόσο συγκεκριμένα σημεία τοῦ πλατωνικοῦ στοχασμοῦ
δείχνουν ὅτι ἡ πλατωνικὴ φιλοσοφία ἦταν σημαντικὰ γνωστὴ στοὺς ποιητὲς καὶ στὸ
θεατρικὸ ἀκροατήριον τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα. Εἶναι ἀξιοσημεῖο ὅτι διακωμωδοῦνται
ἀκόμη καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ Πλάτωνα ὡς ἀτόμου καὶ ὄχι μόνο

1. 'De Platone sceptico': βλ. τὴ σημ. τῶν Kassel-Austin, *ad loc.* (PCG, σ. 342).

2. Διογ. Λαερτ. 5.2: «ἐλέσθαι περίπατον τὸν ἐν Λυκείῳ καὶ μέχρι μὲν ἀλείμματος ἀνα-
κάμπτοντα τοῖς μαθηταῖς συμφιλοσοφεῖν ὅθεν περιπατητικὸν προσαγορευθῆναι».

3. Βλ. *Studies*, σσ. 140 - 41.

ὡς φιλοσόφου· σατιρίζεται ἔτσι ἡ ιδιότητά του νὰ εἶναι συγκρατημένος στὶς ἐκδηλώσεις του ('*Ἀμφοι Δεξιδημῆδος* ἀποσπ. 13 K.)¹.

Ἡ πλατωνικὴ 'Ακαδημία καὶ οἱ μαθητὲς τοῦ Πλάτωνα γενικὰ διακωμωδοῦνται γιὰ τὴν προτίμησή τους πρὸς τοὺς ἀκριβεῖς ὁρισμοὺς σὲ ἓνα μεγάλο ἀναπαιστικὸ ἀπόσπασμα (11 K.) ἀπὸ ἄγνωστο δρᾶμα τοῦ 'Επικράτη, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς λιγότερο γνωστοὺς ποιητὲς τῆς Μέσης Κωμωδίας. Τὸ ἀπόσπασμα προσφέρει μίαν σημαντικὴ μαρτυρία γιὰ τὴν ἀπήχηση πὺν εἶχε στὸν 4ο αἰῶνα ὁ τρόπος διδασκαλίας στὴν 'Ακαδημία² καὶ ἰδιαίτερα ἡ διαιρητικὴ μέθοδος πὺν ἐφάρμοζαν οἱ Πλατωνικοί: ὁ σχηματισμὸς δηλ. ἐπακριβῶν ὁρισμῶν μὲ τὴ διαίρεση τῶν γενικότερων ἐννοιῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πλάτωνα, ὡς ὑποστηρικτὲς τῆς μεθόδου κατονομάζονται στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ὁ Σπεύσιππος καὶ ὁ Μενέδημος.

Σὲ ἄλλο γνωστὸ ἀπόσπασμα τοῦ 'Εφίππου (*Ναυαγὸς* ἀποσπ. 14 K.) ἓνας νέος, πὺν προέρχεται ἀπὸ τὴν 'Ακαδημία, μιλάει στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ δήμου. Ἡ σκηνὴ φέρνει στὴ μνήμη παρόμοιες εἰκόνες ἀπὸ τὶς 'Εκκλησιαῖζουσες (στ. 427) τοῦ 'Αριστοφάνη καὶ ἀπὸ τὸν 'Ορέστη (στ. 917) τοῦ Εὐριπίδη. Τὸ ὕφος τοῦ νέου θυμίζει Πλάτωνα, Βρύσωνα³ καὶ Θρασύμαχο⁴. Διακηρύσσει ὅτι χρησιμοποιεῖ τὶς γνώσεις πὺν ἀπέκτησε στὴν 'Ακαδημία, ἰδίως τὴ ρητορικὴ, γιὰ νὰ κερδίζει χρήματα. Στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ διακωμωδοῦνται ἔντονα οἱ νεαροὶ 'Ακαδημαῖκοι γιὰ τὰ πολυτελῆ ἐνδύματα καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τους γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση⁵, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἀνάμειξή τους στὴν πολιτικὴ. Ἐκεῖ, μολονότι χρησιμοποιοῦν εὐγλωττία καὶ ἔξυπνη ἐπιχειρηματολογία, δὲν πείθουν τὸ λαό.

Ἐχοντας θίξει τὰ κύρια σημεῖα τῆς ζωῆς καὶ φιλοσοφίας τοῦ Πλάτωνα πρὸς τὰ ὁποῖα στρέφεται ἡ παρωδία τῶν κωμικῶν ποιητῶν τοῦ 4ου αἰῶνα, θὰ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι καὶ ὁ Πλάτων μὲ τὴ σειρά του ἦταν σαφῶς ἐχθρικός πρὸς τὴν

1. Τέτοια ἔργα, πὺν σαφῶς ἀναφέρονται στὸν Πλάτωνα ὡς ζῶντα, χρονολογοῦνται πρὶν ἀπὸ τὸ 347 π.Χ.

2. Πλατωνικὴ ὁρολογία εἶναι ἐμφανής: «διατρίβουσιν, διερευνᾶται, ἀφορίζόμενοι, διεχώριζον, διήρουν».

3. Ὁ Βρύσων ἦταν ἐριστικός φιλόσοφος ἀπὸ τὴν Ἡράκλεια τοῦ Πόντου, πιθανὸν μαθητὴς τοῦ Εὐκλείδη. Μαρτυρίες γι' αὐτόν: Ἀριστ. *Σοφ. Ἐλεγχ.* 171b16, 172a3 καὶ Σχολ. *ad loc.*

4. Θρασύμαχος ὁ Χαλκηδόνιος, ρητοροδιδάσκαλος, ἓνας ἀπὸ τοὺς συνομιλητὲς τοῦ Σωκράτη στὸ Α' βιβλίον τῆς *Πολιτείας*. Ἀναφέρεται ἐπίσης στὸν *Φαῖδρο* (261c, 266c, 267c, 271a). *Testimonia* καὶ ἀποσπάσματα στοῦ Diels-Kranz, *Vorsokr.*² τ. II, σσ. 319 - 26.

5. Πρβλ. Ἀντιφάνη *Ἀνταῖος* ἀποσπ. 33 K. «ὦ τάν, κατανοεῖς τίς ποτ' ἐστὶν οὔτοσί / ὁ γέρων; Β ἀπὸ τῆς μὲν ὕψους Ἑλληνικός / λευκὴ χλανίς, φαῖος χιτωνίσκος καλός, / πιλίδιον ἀπαλόν, εὐρυθμος βακτηρία, / βαιὰ τε πέζα· τί μακρὰ δεῖ λέγειν; ὅλως / αὐτὴν ὄρᾳ γὰρ τὴν Ἀκαδημειαν δοκῶ».

κωμωδία: ἡ κωμωδία εἶναι ἀγαπητὴ μόνον στὰ παιδιά· στίς εὐνομούμενες πολιτεῖς, οἱ παραστάσεις κωμωδίας ἀφήνονται γιὰ τοὺς δούλους καὶ τοὺς ξένους, γιὰ τοὺς ἐλεύθερους, σῶφρονες πολῖτες ἀρμόζει μόνον ἡ τραγωδία, τὰ «σπουδαῖα»· σὲ κανέναν ποιητὴ κωμωδίας δὲν ἐπιτρέπεται νὰ γελοιοποιεῖ ἓναν πολίτη, μὲ λόγο, μὲ μίμηση, μὲ ὀργή ἢ χωρὶς ὀργή¹.

Ἀντίστροφα, πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι οἱ ποιητὲς τῆς Μέσης Κωμωδίας μιλοῦν γιὰ τὴ φιλοσοφία καὶ τοὺς φιλοσόφους μὲ σαφῶς εἰρωνικὴ διάθεση, ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἐχθρότητα καὶ τὴ χτυπητὴ γελοιοποίηση μὲ τὴν ὁποία ὁ Ἀριστοφάνης καὶ ἡ Ἀρχαία Κωμωδία πολέμησαν τοὺς στοχαστὲς τῆς προηγούμενης ἐποχῆς.

Συγκεφαλαιώνοντας: Στὴν ἀνακοίνωση αὐτὴ ἔγινε προσπάθεια νὰ ἐντοπισθοῦν, ὅσο ἐπιτρέπουν οἱ μαρτυρίες, οἱ κύριες ἐξελίξεις στὴ μορφή, στὸ περιεχόμενο καὶ στὸν τρόπο παραστάσεως, οἱ ὁποῖες χαρακτηρίζουν τὴν τραγωδία καὶ τὴν κωμωδία τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Καὶ στοὺς τρεῖς αὐτοὺς τομεῖς διακρίθηκαν στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ἐξελίχθηκαν στὸ λεγόμενο «ἀστικὸ δρᾶμα» τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς· ὁρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀφομοιώθηκαν καὶ διατηρήθηκαν καὶ στὸ θέατρο τῆς νεώτερης Εὐρώπης.

Τὰ σταθερὰ αὐτὰ στοιχεῖα στὴ μορφή, στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ σκηνικὴ παρουσίαση, τὰ ὁποῖα μὲ βεβαιότητα ἀνευρίσκονται στὰ ἀποσπάσματα τῆς τραγωδίας τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα καὶ τῆς Μέσης Κωμωδίας, μποροῦν νὰ συνοψισθοῦν ὡς ἑξῆς: «πεπλεγμένη» σύνθεση μὲ θεαματικὰ ἐπεισόδια, ἔντονο ἐρωτικὸ στοιχεῖο καὶ χαρακτηρισμοὶ ποὺ ἐγκαταλείπουν τὸ μυθολογικὸ χῶρο καὶ προσαρμύζονται σὲ καταστάσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς²· ρεαλισμὸς καὶ ἐξανθρωπισμὸς στὴ διαγραφὴ χαρακτηρισμῶν καὶ καταστάσεων μὲ ἀντίστοιχη ὑποχώρηση τοῦ θρησκευτικοῦ παράγοντα, τοῦ ὁποῖου ὁ ρόλος ἦταν καθοριστικὸς στὸ δρᾶμα τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα· ἐνίσχυση τῆς θέσης τῶν ὑποκριτῶν καὶ ἀντίστοιχη ὑποχώρηση τοῦ χορικολυρικοῦ στοιχείου· ἐπίδραση τῆς ρητορικῆς καὶ τῆς φιλοσοφίας στὴ μορφή καὶ στὸ περιεχόμενο τῶν δραμάτων· λεκτικὴ ἐπεξεργασία καὶ χρησιμοποίηση σπανίων καὶ συχνὰ ἐπιτηδευμένων ὀρων· ἀναφορικὰ μὲ τὴν κωμωδία εἰδικότερα, μεγαλύτερη κοσμιότητα στὴ γλώσσα καὶ διακριτικότερη διακωμώδηση προσώπων καὶ καταστάσεων· ἐπίδραση τοῦ Εὐριπίδη, ἡ ὁποία διαγράφεται ἔντονη στὴν ἐξέλιξη καὶ τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας.

1. Πλατ. Νομ. 11, 935d - e· βλ. καὶ 2, 658d, 7, 816d - 817c· πρβλ. Πολιτ. 10, 606c - d.

2. Στὴ Μέση Κωμωδία, ὅπως εἶδαμε, ἐνυπάρχουν τὰ σπέρματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀναπτύχθηκαν τυπικοὶ χαρακτῆρες τῆς Νέας Κωμωδίας: ὁ αὐστηρὸς πατέρας, ὁ σπάταλος καὶ ἐπιπόλαιος γιός, ἡ ἑταῖρα, ὁ ἔξυπνος δούλος, ὁ καυχησιάρης στρατιώτης, ὁ μάγειρος.

Μία αδιάπτωτη συνέχεια παρατηρείται να συνδέει τὸ δράμα τοῦ 5ου αἰώνα καὶ τὸν Μένανδρο. Ὅρισμένα ἀμετάβλητα στοιχεῖα στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον καὶ ἡ ἡθικοπνευματικὴ ιδιοσυστασία ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν καὶ κινοῦνται στὸν ἴδιο χῶρο, ἐξασφαλίζουν μία σταθερή, φυσικὴ ἐξέλιξη στὴ λογοτεχνικὴ παράδοση. Αὐτὸ παρατηρήθηκε σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως σήμερα. Ἐχει δὲ μεγάλη σημασία ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὅταν μπορεῖ νὰ γίνεῖ, παρὰ τὶς λιγοστὲς μαρτυρίες, γιὰ τὴν ποίηση τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, ὁ ὁποῖος συνδέει τὶς δύο μεγάλες περιόδους τῆς ἀρχαιότητος: τὴν κλασσικὴ τοῦ 5ου αἰώνα καὶ τὴν ἐλληνιστικὴ.

S U M M A R Y

PARALLEL DEVELOPMENTS IN POST - CLASSICAL
TRAGEDY AND COMEDY

The aim of the present study is to trace the parallel literary trends which characterize fourth-century tragedy and comedy (Middle Comedy), i.e. the dramatic works during the period from Euripides to Menander. Despite the existence of a considerable number of separate studies on fourth-century drama (remarkably more on Middle Comedy than on its contemporary tragedy), there has not been attempted so far to determine the similar developments that distinctly mark post-euripidean tragedy and post-aristophanean comedy (approximately from 404 B.C. to 330 - 20 B.C.).

These parallel developments can be visualized in the *form*, the *subject* and the *theatrical performance* of this era's drama.

A) As regards the *form*, it can be noticed:

1) The care for elegance of diction *per se* and the attention to style with artificial formations, which was first shown in tragedy by Agathon, led to dramas suitable for both acting and reading. Chaeremon from tragedy and Philemon from comedy are said to have been such ἀναγνωστικοὶ writers (Arist. *Rhet.* 3. 12, 1413 b 12, Demetr. *Eloc.* 193).

2) The shrinking of the chorus' part towards the end of the fifth century gradually led to the reduction of the choral ode to a mere ἐμβόλιμον for both tragedy and comedy, which was so disconnected from the play as merely to be noted by ΧΟΡΟΥ. In comedy παράβασις definitely disappeared, but there is still evidence for entrance songs (πάροδος) and for actors address-

ing the chorus (Eubulus' *Stephanopolides* fr. 104 - 105 K., *Ankylion* fr. 3, *Amaltheia* fr. 8 K., Alexis' *Trophonius* fr. 237 K.).

3) The complex plot with exciting episodes and recognition scenes characterizes fourth-century tragedy and comedy. Standard plot-types were introduced in comedy such as the lover, the girl, the hetaira, the *leno* (or *lena*), the slave, the soldier, the cook.

The influence of Euripides in the form of fourth-century drama (especially in vocabulary and imagery) was remarkable.

B) In regard to the *performance*, the interesting developments which can be traced concern mainly the increased importance attached to the actors and the arrangement of dramatic contests.

1) The three protagonists (already from the second half of the fifth century) competed for prizes of their own, quite independently of the prize winning tragedies. The protagonist is said to 'act the play' both in inscriptions and in literature and he is mentioned with the poet and the choregos in inscriptions (e.g. *IG* II² 2318, col. III onwards). Moreover, special privileges were granted to actors, such as "ἀσφάλεια", 'warranty of personal safety', and "ἀτέλεια", 'immunity from taxation and military service'. Aristotle speaks of poets adapting their technique to the needs of histrionic presentations (*Poet.* 9, 1451 b 33 κ.ξξ.) and states that in his lifetime actors count far more than dramatists (*Rhet.* 3. 1, 1403 b 33).

2) Besides the new dramas entered for competition, festivals were enlarged by the revival of an old tragedy from 386 B.C. and of an old comedy from 399 B.C. (*I.G.* II² 2318, cols VIII, XII), performed outside the contest.

C) The substantial developments which can be noticed in the *subject* of fourth-century plays paved the way for the transition from the mythological to the realistic drama of everyday life.

1) Tragedy gradually rejected the seriousness of classical drama and turned to melodramatic compositions. The new form of drama was not linked, to the extent it was in the fifth century, with the religious ritual and the activities of the City-State. The pan-Hellenic idea, expressed in Euripides' *Iphigenia in Aulis* and by Isocrates, foreshadows the transition from *πῶλις* to a more universal national consciousness. In comedy, as Aristophanes' last two extant plays, the *Ecclesiazusae* and *Plutus*, clearly show, both the material and the characters are no longer typically Athenian but they assume

a cosmopolitan tone. The fifth-century political comedy was succeeded by the comedy of a dominant idea, clearly attested by treatments such as Antiphanes' *Poesis*, the *Gynaikokratia* of Amphis and Alexis etc.

2) In the handling of the plot a criticism of fifth-century dramatic treatments was occasionally attempted. Carcinus' *Medea* and *Alope* and Astydamas' *Alcmeon* seem to be characteristic instances of this trend in fourth-century tragedy. In comedy this criticism was expressed by parodying either verses or whole scenes from classical tragedies, and particularly Euripides. Besides well known heroes from classical tragedies, Middle-comedy parodies concern mythological figures in general, represented as grotesque characters of everyday life and acting in a completely distorted plot. This most interesting development forms the transition from mythological comedy to that of everyday life.

Towards the end of the fourth century, mythological comedies were gradually declining and there is not an extant title of Menander's plays to suggest mythological parody.

3) Parodies of contemporary prominent individuals, such as politicians, orators and philosophers, are involved in a great number of Middle-Comedy fragments. Moreover, non political-types of people, such as fishmongers, hetairai, paederasts and parasites, were often ridiculed. In all the known instances of political parody the "αἰσχρολογία", 'abuse', of Old Comedy was replaced by the "ὑπόνοια", 'allusion', of Middle Comedy (Arist. *EN* 4. 8, 1128 a 22). Similarly, the language of Middle Comedy had nothing in common with the Aristophanean outspokenness but it became more decent, resembling that of everyday talking.

Philip of Macedon, Philocrates as well as enemies of Philip, such as Hegesippus, Polyeuctus and particularly Demosthenes, were the political personalities which mainly provided the subject for comic parody. As regards Demosthenes the parody concerns the language and style of his writing, though personal attacks are not lacking (e.g. Timocles' *Ἡρώες* fr. 12 K.). Besides, however, the mockery of individuals, there are allusions to contemporary political events and situations (e.g. Anaxandrides' *Poleis* fr. 39 K., Antiphanes' *Philothebaios* fr. 217 K.).

The influence of rhetoric on fourth-century tragedy is mainly manifested in dramatic debates between two or three characters of a play (the *Ajax*, *Lynceus* and *Helen* of Theodectes, the *Pheraioi* of Moschion, the *Medea* of

Carcinus) and in legal distinctions uttered by *dramatis personae* which differentiate the nature of the deed and the personality of the doer (Theodectes' *Alcmeon* fr. 2, *Orestes* fr. 5).

Like rhetoric, philosophic thought also affected to a remarkable extent both tragedy and comedy. The majority of fourth-century tragic fragments deal with religious, moral, social and political ideas and there have also been preserved longer passages resembling philosophic treatises. In comedy references to philosophers show the way and the extent to which their thought was known to the ordinary man. The two basic poles of comic attack against philosophers are their hate for pleasures and their lack of practical approach to everyday problems (e.g. Anaxandrides' incert. fr. 61 K., Amphis' *Philadelphoi* fr. 33 K.). The Cynics, Aristippus of Cyrene, the Pythagoreans, and particularly Plato and his Academy are alluded to, and very often strongly parodied, in the preserved fragments. References to very specific topics of the platonic philosophy (such as the distinction between the mortal body and the immortal soul as well as the difference between γνώση and εἰκασία) indicate that it was quite familiar both to the poets and the theatrical audiences of the fourth century.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Περιλαμβάνει κυρίως ἔργα ποὺ ἀναφέρονται ἐξ ὁλοκλήρου ἢ ἐν μέρει στὴν κωμωδία, καὶ εἰδικότερα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Γιὰ τὴν τραγωδία τῆς ἐποχῆς αὐτῆς διεξοδική βιβλιογραφία παρατίθεται στὸ *Studies in Fourth-Century Tragedy*.

Allen, J. T., Greek Acting in the Fifth Century B.C., *Univ. California. Publ. Class. Phil.* 2, 1916, no 15, 279 - 289.

Arnott, W. G., From Aristophanes to Menander, *GR Series* 2, 19 (1972) 65 - 80.

Austin, C., *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, Berlin 1973.

Bieber, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 2nd ed., Princeton 1961.

Capps, E., The Chorus in the Later Greek Drama with Reference to the Stage Question, *AJA* 10 (1895) 287 - 325.

—, Studies in Greek Agonistic Inscriptions, *TAPA* 31 (1900) 112 - 137.

Crusius, O., Die Anagnostikoi, *Festschrift zu Th. Comperz*, Wien 1902, 381 - 387.

Dover, K. J., Greek Comedy, *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, 2nd ed., Oxford 1968, pp. 123 - 158.

—, *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles 1972.

Edmonds, J. M., *The Fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk and Kock (FAC)*, 4 vols, Leiden 1957 - 61.

- Ehrenberg, V., *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, 2nd ed., Oxford 1951.
- Fielitz, W., *De atticorum comoedia dipartita*, (diss.) Bonn 1866.
- Flickinger, R. C., *The Greek Theater and its Drama*, 4th. ed., Chicago 1983.
- Ghiron-Bistagne, P., *Recherches sur les Acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Gigante, M., *Il Teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.
- Gomme, A. N., and Sandbach, F. H., *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- Haigh, A. E., *The Attic Theatre*, 3d ed., Oxford 1907.
- Handley, E. W., Χοροὶ in the *Plutus*, *CQ* N.S 3 (1953) 56 - 61.
- , *The Dyscolos of Menander*, London 1965.
- Hauschild, H., *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Leipzig 1933.
- Hooker, E. M., Changing Fashions in Ancient Drama, *GR* Ser. 2, 7 (1960) 36 - 53, 143 - 54.
- Hunter, R. L., The Comic Chorus in the Fourth Century, *ZPE* 36 (1979) 23 - 38.
- , *Eubulus, The Fragments*, Cambridge 1983.
- Kaibel, G., *Comicorum Graecorum Fragmenta (CGF)* I Berolini 1958 (ἀνατύπωση τῆς ἐκδόσεως τοῦ 1899).
- Kannicht, R., - Snell, B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)* vol. 1, Göttingen 1971.
- , *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)* vol. 2, *Fragmenta Adespota*, Göttingen 1981.
- Kassel, R., et Austin G., *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. IV (Aristophon-Crobylus), Berolini 1983.
- Kock, T., *Comicorum Atticorum Fragmenta (CAF)*, 3 vols, Leipzig 1880 - 88.
- Körte, A., *Menandri quae supersunt*, Leipzig 1957, 1959, editio altera aucta et correcta.
- , *Komödie*, *RE* XI 1 (1921) 1207 - 1275.
- Lever, K., Middle Comedy, *CJ* 49 (1953 - 54) 163 - 181.
- Lucas, F. L., *Euripides and his Influence* (Our Debt to Greece and Rome), New York 1963.
- Maidment, K. J., The Later Comic Chorus, *CQ* 29 (1935) 1 - 24.
- Meineke, A., *Historia critica comicorum Graecorum*, Berolini 1893.
- , *Fragmenta Comicorum Graecorum (FCG)* vol. III (Fragmenta Comoediae Mediae), Berolini 1840.
- O'Connor, J. B., *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, together with a Prosopographia Histrionum Graecorum (Dissertation, Princeton), Chicago 1908.
- Pack, R. A., *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, 2nd ed., Ann Arbor 1965.
- Page, D. L., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' Iphigenia in Aulis*, Oxford 1934.
- , *Greek Literary Papyri I: Poetry*, *The Loeb Classical Library*, 1950.
- Pertusi, A., Menandro ed Euripide, *Dioniso* 16 (1953) 27 - 63.

- Pickard-Cambridge, A. W., *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1956.
- , *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed., Oxford 1968.
- Rumpf, A., Classical and Post-Classical Greek Painting, *JHS* 67 (1947) 10 - 21.
- Seeck, G. A., *Das griechische Drama* (Grundriss der Literatur geschichten nach Gattungen, Darmstadt 1979.
- Sifakis, G. M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967.
- , Aristotle *E. N.* IV, 2, 1123a 19 - 24 and the Comic Chorus in the Fourth Century, *AJPh* 92 (1971) 410 - 432.
- Slotz, O., *De Ienonis in Comoedia figura* (Diss.), Giessen 1912.
- Trendall, A. D., and Webster, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- Webster, T. B. L., South Italian Vases and Attic Drama, *CQ* 42 (1948) 15 - 27.
- , Chronological Notes on Middle Comedy, *CQ* N. S. 2 (1952) 13 - 26.
- , *Studies in Menander*, 2nd ed., Manchester 1960.
- , *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964.
- , *Art and Literature in Fourth-Century Athens*, repr. (1st. ed. 1956) New York 1969.
- , *Studies in Later Greek Comedy*, 2nd ed., Manchester and New York 1970.
- , *Greek Theatre Production*, 2nd ed., London 1970.
- , *An Introduction to Menander*, Manchester 1974.
- , Monuments Illustrating Old and Middle Comedy, *BICS Suppl.* 9 (1960).
- Wehrli, F., *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich - Leipzig 1936.
- Wilhelm, A., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, 2nd ed., Amsterdam 1965.
- Xanthakis-Karamanos, G., *Studies in Fourth - Century Tragedy*, 'Αθήναι 1980 (παραπέμπεται ως *Studies*).